

O JOGO DO PSICOFÍSICO-POÉTICO

O trabalho criativo do ator à luz
da teoria Sartriana

HUGO CARVALHO



DIALÉTICA
EDITORA





CONSELHO EDITORIAL



Alexandre G. M. F. de Moraes Bahia
André Luís Vieira Elói
Antonino Manuel de Almeida Pereira
António Miguel Simões Caceiro
Bruno Camilloto Arantes
Bruno de Almeida Oliveira
Bruno Valverde Chahaira
Catarina Raposo Dias Carneiro
Christiane Costa Assis
Cíntia Borges Ferreira Leal
Eduardo Siqueira Costa Neto
Elias Rocha Gonçalves
Evandro Marcelo dos Santos
Everaldo dos Santos Mendes
Fabiani Gai Frantz
Flávia Siqueira Cambraia
Frederico Menezes Breyner
Frederico Perini Muniz
Giuliano Carlo Rainatto
Helena Maria Ferreira
Izabel Rigo Portocarrero
Jamil Alexandre Ayach Anache
Jean George Farias do Nascimento
Jorge Douglas Price
José Carlos Trinca Zanetti
Jose Luiz Quadros de Magalhaes
Josiel de Alencar Guedes
Juvencio Borges Silva
Konradin Metze
Laura Dutra de Abreu
Leonardo Avelar Guimarães
Lidiane Mauricio dos Reis
Ligia Barroso Fabri

Lívia Malacarne Pinheiro Rosalem
Luciana Molina Queiroz
Luiz Carlos de Souza Auricchio
Marcelo Campos Galuppo
Marco Aurélio Nascimento Amado
Marcos André Moura Dias
Marcos Antonio Tedeschi
Marcos Pereira dos Santos
Marcos Vinício Chein Feres
Maria Walkiria de Faro C Guedes Cabral
Marilene Gomes Durães
Mateus de Moura Ferreira
Milena de Cássia Rocha
Mortimer N. S. Sellers
Nígela Rodrigues Carvalho
Paula Ferreira Franco
Pilar Coutinho
Rafael Alem Mello Ferreira
Rafael Vieira Figueiredo Sapucaia
Rayane Araújo
Regilson Maciel Borges
Régis Willyan da Silva Andrade
Renata Furtado de Barros
Renildo Rossi Junior
Rita de Cássia Padula Alves Vieira
Robson Jorge de Araújo
Rogério Luiz Nery da Silva
Romeu Paulo Martins Silva
Ronaldo de Oliveira Batista
Sylvana Lima Teixeira
Vanessa Pelerigo
Vitor Amaral Medrado
Wagner de Jesus Pinto

O JOGO DO PSICOFÍSICO-POÉTICO

O trabalho criativo do ator à luz
da teoria Sartriana

HUGO CARVALHO



DIALÉTICA





Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta edição pode ser utilizada ou reproduzida – em qualquer meio ou forma, seja mecânico ou eletrônico, fotocópia, gravação etc. – nem apropriada ou estocada em sistema de banco de dados, sem a expressa autorização da editora.

Copyright © 2023 by Editora Dialética Ltda.
Copyright © 2023 by Victor Hugo Carvalho de Oliveira.



 /editoradialetica

 @editoradialetica

www.editoradialetica.com

EQUIPE EDITORIAL

Editores

Profa. Dra. Milena de Cássia de Rocha
Prof. Dr. Rafael Alem Mello Ferreira
Prof. Dr. Tiago Aroeira
Prof. Dr. Vitor Amaral Medrado

Gerente Editorial

Daniela Malacco

Produtora Editorial

Júlia Noffs

Controle de Qualidade

Maria Laura Rosa

Capa

Larissa Brito

Diagramação

Larissa Brito

Fotografia

Sabrina Marthendal

Preparação de Texto

Nathália Sôster

Revisão

Kathia Gripp

Auxiliar de Bibliotecária

Laís Silva Cordeiro

Assistentes Editoriais

Jean Farias
Rafael Andrade
Ludmila Azevedo Pena
Thaynara Rezende

Estagiários

Giovana Teixeira Pereira
Maria Cristiny Ruiz



Conversão para ePub: Cumbuca Studio

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

O48j Oliveira, Victor Hugo Carvalho de.
O jogo do psicofísico-poético : o trabalho criativo do ator à luz da teoria Sartriana [livro eletrônico] / Victor Hugo Carvalho de Oliveira. – São Paulo : Editora Dialética, 2023.
2000 Kb ; ePUB.

Bibliografia.
ISBN 978-65-270-0633-6

1. Teatro. 2. Atores. 3. Filosofia e Arte. I. Título.

CDD-110

Mariana Brandão Silva - Bibliotecária - CRB -1/3150

Ao Grupo Teatral Phoenix,
pelas descobertas, estudos,
compreensão prática e amor ao teatro.

AGRADECIMENTOS

À minha família, meus pais, Sebastião (*in memoriam*) e Izilda, e minha irmã, Karlucha, pelo amor e força.

Ao Vinícius Luciani Dittrich, meu parceiro de vida, pela força, compreensão e apoio.

Aos Sineiros da Arte, que tanto contribuíram para a minha formação e profissionalização, mais especialmente à Fernanda Borges, à Ruth Rodrigues e à Chell Sant'Ana.

Aos integrantes do Grupo Teatral Phoenix, pela dedicação ao teatro, pela confiança em mim como diretor, professor e pesquisador, principalmente à Pita Belli, que me indicou ao cargo de coordenador e diretor do grupo, à Divisão de Cultura, nas figuras da Leide (*in memoriam*) e do Ruan, e à Universidade Regional de Blumenau (FURB).

A todos os mestres que passaram pela minha trajetória de estudos e profissão, tanto no campo do Teatro quanto da Psicologia.

Existir e fazer-se são uma só e mesma coisa.

Jean-Paul Sartre

SUMÁRIO

Capa

Folha de Rosto

Créditos

INTRODUÇÃO

I. O PESQUISADOR

II. A PESQUISA

1. SARTRE E O TRABALHO CRIATIVO DO ATOR

1.1 O PSICOFÍSICO-POÉTICO NO TRABALHO CRIATIVO DO ATOR

1.2 OS BLOQUEIOS E A CRIAÇÃO NO ESPAÇO DOS ENTRES

1.3 O FENÔMENO DA EMOÇÃO NA CRIAÇÃO DO ATOR

1.4 OS DILEMAS NO TRABALHO CRIATIVO E TÉCNICO DO ATOR

1.5 PROPOSIÇÕES ENTRE O JOGO DO ATOR E A NOÇÃO DE LIBERDADE EM SARTRE

2. OS DISPOSITIVOS CRIATIVOS NA PESQUISA

2.1 DISPOSITIVO 1 – AQUECIMENTO/PREPARAÇÃO PARA A EXPERIÊNCIA

2.2 DISPOSITIVO 2 – JOGO DO OLHAR E SURGIMENTO DE AÇÕES ESPONTÂNEAS QUE LEVAM A UMA CENA

2.3 DISPOSITIVO 3 – JOGO DAS INDAGAÇÕES

2.4 DISPOSITIVO 4 – JOGO DA LIBERDADE

2.5 DISPOSITIVO 5 – JOGO DA PERCEPÇÃO DA SITUAÇÃO E IMAGINAÇÃO PARA CONTINUAR A CENA

2.6 DISPOSITIVO 6 – JOGO DE NARRAR UMA HISTÓRIA EM PAR

2.7 DISPOSITIVO 7 – CORPO EMOCIONADO

2.8 DISPOSITIVO 8 – TRABALHO CORAL (MOVIMENTO E SOM)

3. O GRUPO TEATRAL PHOENIX E O PROCESSO DE MONTAGEM DE “DUAS FAMÍLIAS RIVALS”

CONSIDERAÇÕES FINAIS: UMA CONCLUSÃO EM ABERTO

REFERÊNCIAS

INTRODUÇÃO

I. O PESQUISADOR

Quanto a mim, o pesquisador, gostaria de contar uma história. A minha história. Não de forma descolada dos propósitos desta pesquisa nem como forma de ressaltar meu Ego. Afinal, como desejo demonstrar ao longo do trabalho que na prática teatral o Ego fica ausente, posso utilizar um exemplo ainda mais prático aqui. Sou eu quem escrevo estas linhas para vocês lerem, mas meu Ego nessa ação também está ausente. Estou em disponibilidade para a escrita. Por isso, escrever, possibilitar o fluxo das palavras não é uma atividade banal. Da mesma forma que o trabalho criativo do ator também não o é.

Estou agindo no mundo a partir da escrita de algo que quero dizer, mas meu Ego não se manifesta, pois estou com a consciência espontânea, a consciência de primeiro grau, pré-reflexiva. “Como assim?”, você, leitor, me perguntaria. Bem, é mais simples do que parece.

Enquanto escrevo, eu tenho consciência das letras que vão surgindo lado a lado, formando palavras, frases e sentenças que expressam determinada ideia. E isso é tudo. Vou encadeando minhas ideias na medida em que as produzo. Agora, se eu sentisse um desconforto nas costas e parasse de escrever, ainda assim poderia dizer que meu Ego não estava

presente. Nessa situação, o objeto para minha consciência é meu corpo como um todo organizado, mais especificamente o desconforto nas costas em decorrência da minha postura durante o ato de escrever.

Minha consciência, então, estabeleceria relação com o que eu estivesse sentindo no ato da escrita – em qual posição estava sentado, como minha respiração se comportava, se eu estava conseguindo escrever em fluxo, sem travas, ou se sentia certa dificuldade. Quais dificuldades? Poderia me conscientizar do ambiente, se ruidoso ou silencioso; poderia observar se meus utensílios para a ação de escrever eram confortáveis ou não. Em tudo isso está presente o “eu”, que é o eu psicofísico, o *Moi*¹, mas não o eu psicológico, o *Je*². O “Ego” é um produto segundo, pois requereria outra consciência que reflexionasse uma primeira consciência espontânea. Essa outra consciência é de segundo grau, pois é uma operação reflexiva. Já a consciência espontânea é do campo do vivido, em que acontece a consciência de alguma coisa que também é consciência de si mesma de ponta a ponta. “Ah, que absurdo! Isso é impossível”, você diria. Mas não é. Eu tento explicar: ao mesmo tempo que sou eu quem digito estas palavras, eu estou apenas no ato espontâneo de fazê-lo, uma espécie de consciência-da-escrita-a-ser-feita. Outra pessoa poderia dizer que sou eu quem está ali na escrivaninha, sentado, compenetrado. E isso está correto. Porém, sou eu ali escrevendo com consciência-da-escrita-a-ser-escrita, a princípio sem “Ego”, apenas meu psicofísico. É meu corpo que permite que eu sente em uma escrivaninha e digite em um computador e é minha consciência que se relaciona com os utensílios da escrita e a escrita a ser realizada. Já o “Ego” seria segundo, pois é uma construção psicológica de cada sujeito.

“O quem sou” só surgirá em um segundo momento, quando alguém ler e revelar se o que escrevi está bom ou não, se as ideias estão coerentes, se deixo claro o que quero dizer... Depois da crítica, posso parar e pensar no meu esforço de ter escrito aquelas linhas, pode se impor para mim meu projeto e desejo de ser³ um escritor coerente e bem-sucedido, elogiado por

alguém. Assim surge a satisfação em ser um bom escritor, em escrever de forma clara meus pensamentos, em experimentar-me inteligente, vitorioso e saber-me capacitado (*Je*), por exemplo. Mas, se alguém critica de forma arrasadora minha produção, eu posso experimentar-me um fracassado, logo, resultar em um saber-de-ser⁴ um nada. Nesse momento vemos o Ego aparecendo em uma operação reflexiva.

Sartre aponta que René Descartes tenta desqualificar toda a ciência ao negar a possibilidade de conhecimento das coisas pelo sentido. Afinal, os sentidos enganam. Descartes escreveu *Discurso do método* no século XVII, mais precisamente em 1637, no qual propõe não haver garantias de que as coisas estivessem onde pareciam estar. Assim, a parede não estaria onde está, nem a cadeira, nem o livro. Deus seria o único que garantiria a existência de todas as coisas. Isso remete diretamente ao mito platônico da caverna⁵, no qual a verdade não está onde aparenta, mas em outro lugar, e para acessá-la seria necessário ser iluminado. É o princípio da dúvida metódica: duvido de tudo, só não posso duvidar de que estou pensando. Dessa maneira, Descartes (2010) coloca que tudo é pensamento. E tudo são leis, lógicas. Não é a realidade que conta, o que conta é o pensamento.

O cogito cartesiano que diz “Penso, logo existo” é desconstruído por Sartre (1994) pois, antes de haver uma consciência reflexiva, esta precisa posicionar outra consciência, que é anterior, pré-reflexiva e espontânea. De forma que primeiro vive-se, experimenta-se, para depois refletir sobre as experiências vividas.

Segundo Sartre (1994), Descartes estaria equivocado em seu “Penso, logo existo”, pois Sartre demonstra que antes de pensar é necessário viver, estar no mundo, relacionar-se com as coisas. Por isso, deveria ser “Existo, logo sou”. Esse “sou” é segundo, ele advém das experiências travadas espontaneamente a partir da experiência vivida. Somente após a experiência é que posso refletir e me saber sendo como um alguém.

Bem, agora posso voltar à minha história. Quais foram as experiências que vivi para chegar a propor esta pesquisa? Para responder, terei que falar do meu material vivido, da minha existência e de como fui me sabendo ao longo da minha história. Começo contando que eu era uma criança muito tímida, mas logo descobri o teatro, ainda na escola. Lá, eu pude trabalhar minha timidez, de fato, mas o que eu gostava mesmo era de observar as construções das cenas, a forma como a professora Sandra⁶ trabalhava e como me incluía nos processos. Aquilo tudo me cativava muitíssimo. Entretanto, até começar a fazer teatro, eu não fazia ideia do que era. Não era algo de que eu já gostasse ou pelo qual eu achava que poderia me interessar. Isso mudou quando iniciei as aulas e conheci uma professora com sensibilidade para ser minha mediadora durante esse processo de descobertas.

Talvez na época ela não soubesse exatamente o impacto que seu trabalho exerceu sobre mim. Acredito que ela estava mais preocupada com minha timidez excessiva e em como ela poderia me incluir nas atividades. Eu era tão tímido que quando precisava ler em voz alta chegava a gaguejar. No entanto, ela aos poucos foi me conquistando com aquilo que, a meu ver, era o formidável do teatro: a expressão artística, a possibilidade de esquecer um pouco quem eu era e poder fazer qualquer coisa que desejasse. Que tamanha liberdade! Não tinha como ser mais atraente do que isso. Eu nunca fui um aluno nota dez em todas as disciplinas, mas o teatro fazia meus olhos brilharem. Era prazeroso participar das atividades, observar os outros, notar como a professora resolvia as questões que surgiam no processo. Eu tinha entre 7 e 10 anos.

Nas apresentações de final do ano eu sempre me destacava com minha performance. A diretora da escola, os pais dos outros colegas de turma, minha família e meus amigos sempre elogiavam muito minhas apresentações. Diziam que eu me transformava no palco. Transformar-se no palco? Interessante! Era como se eu não fosse eu mesmo estando ali (risos).

Eureca! É justamente isso. Eu estava lá disponível para a arte que fazia naquele momento. Estava lá com meu psicofísico (corpo/consciência); no entanto, as ações que eu expressava no palco eram diferentes das minhas próprias. Eu precisava irrealizar-me⁷, isto é, precisava abandonar minhas condições reais e imaginar um mundo no qual imperasse um conjunto de forças em uma dada situação ficcional e que possibilitasse um exercício de dispor de mim sem meus juízos, ideias, gostos, desgostos – ou seja, sem meu “Ego” –, a fim de criar um psicofísico-poético⁸. Estava lá no palco, era eu sem ser eu. Minha personalidade não importava, mas o ser poético que se expressava, sim.

Depois do teatro na escola, eu implorei para minha mãe me inscrever em um curso de teatro no Cineteatro XV de Novembro. Lá, fiz um curso regular com a mesma professora que ministrava as aulas na escola. No entanto, o aprofundamento, a entrega e a disciplina eram muito diferentes, a exigência era muito maior. Posso me recordar das aulas no Cineteatro. Eu sentado na plateia, olhando aquele palco enorme, com as coxias, o pano vermelho da frente, as pernas laterais de cor preta... era tudo mágico. Lá eu podia imaginar. Era quase um refúgio, não me sentia tão solitário. As aulas eram empolgantes. Eu tinha 11, 12 anos. Já estava lendo o livro *A Preparação do ator*, de Stanislavski, e já lia algumas peças teatrais.

Outras experiências me aconteceram quando eu ia com minha família para Blumenau visitar meus primos. Costumávamos brincar de teatro. Fazíamos tudo: inventávamos a história, construíamos os cenários, pegávamos as roupas de um e de outro e montávamos os figurinos, ensaiávamos e depois saíamos vendendo ingressos para o espetáculo a um real. A vizinhança comparecia. Nós nos apresentávamos e depois tomávamos sorvete com o dinheiro. Era a nossa diversão.

Depois, com 12, 13 anos, conheci a diretora e atriz Jeanine. Juntos, criamos a companhia de teatro Babaétoungá⁹ em São Francisco do Sul. Montamos “Capitão Cabecinha: mito ou lenda”, “A terra do Já Teve” – uma

crítica política à forma com que a cultura estava sendo tratada na cidade – e *sketches* clownescas durante a Festilha, uma festa tradicional da cidade. Apreendi muito nessa época.

Depois desse período, fiquei um tempo sem fazer teatro. Coincidiu com minha ida a Joinville para fazer o ensino médio no Colégio Bom Jesus. Acabei fazendo vestibular para Psicologia e depois para Teatro.

Durante o curso de Psicologia, na disciplina de Fenomenologia, conheci a teoria de Jean-Paul Sartre. Foi a descoberta. Aquilo me desconcertou, fez muito sentido para mim, principalmente no que se referia à clínica psicológica. Parecia que eu havia esperado muito tempo para encontrar os escritos de Sartre.

Na faculdade de Teatro, pude entrar em contato com os fundamentos de Keith Johnstone, que a professora de improvisação, Pita Belli, passava com maestria. Li o livro *IMPRO: Improvisación y el Teatro* de Johnstone, e inclusive desenvolvi minha pesquisa de conclusão de curso a partir de um método seu. Nesse trabalho, intitulado “Da improvisação como recurso metodológico pré-construtivo ao espetáculo formalizado ‘Era uma vez outra história’” (2008), com orientação da professora Pita Belli, pude perceber a importância de deixar a criação acontecer e não ficar aguardando a melhor ideia para improvisar, mas simplesmente jogar com o que se tem e ir acrescentando elementos para enriquecer a cena. O fundamento principal é a aceitação do que surge, tanto de si quanto do outro. Caso contrário, o que acontece é o bloqueio e a interrupção da cena improvisada. Johnstone (1990) desejava que seus atores pudessem resgatar a espontaneidade e aceitassem as primeiras ideias como algo produtivo.

No entanto, hoje, após estudar o existencialismo sartriano, percebo que a metodologia de Johnstone está embasada em pressupostos defendidos por Descartes. O que vai importar ainda será a forma como os atores se relacionam com as ideias e com o pensamento, e não com a experiência em si.

Segui estudando tanto Teatro quanto Psicologia. Formei-me em 2008 em ambos os cursos. Passei algum tempo no Núcleo Castor (NUCA)¹⁰ estudando Sartre e comecei a fazer teatro como diretor e ator. Trabalhei na SinoS Cia de Teatro (de 2009 a 2019), onde pude desenvolver alguns trabalhos com artistas sempre inquietos, querendo pesquisar, estudar e fazer teatro. A questão da disponibilidade sempre esteve presente no trabalho, mesmo nos dispositivos criativos que eram usados para que eu e os atores pudéssemos levantar material criativo e montar um espetáculo. Continuei estudando a teoria e a metodologia sartriana no curso de Formação em Psicologia e Psicoterapia Fenomenológica Sartriana do Instituto Furb e pelo Núcleo de Estudos em Existencialismo (NEXIS)¹¹, e fiz uma especialização em Psicologia Existencialista Sartriana pela Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL), em Florianópolis, concluída em 2019.

Atualmente, integro o corpo docente do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Regional de Blumenau, sou coordenador e diretor artístico do projeto de extensão Grupo Teatral Phoenix e atuo como psicólogo clínico em clínica particular.

II. A PESQUISA

Quando se pensa em Jean-Paul Sartre (1905-1980), mais especificamente no campo do teatro, logo podem ser enumeradas suas obras dramatúrgicas. São dez textos teatrais ao todo. Entre as mais conhecidas estão “As Moscas”, de 1943; “Entre quatro paredes”, de 1944; “Mortos sem sepultura”, de 1946; “A prostituta respeitosa”, de 1946; “O diabo e o bom deus”, de 1951; “Os sequestrados de Altona”, de 1959; entre outras (MONNIN, 2007).

Sartre foi um expoente do teatro ao problematizar nos seus escritos as contradições da existência humana. Desenvolveu o que chamou de teatro de situações. “O teatro de Sartre é de situações: [...] a liberdade só tem sentido

em situação [...] Uma peça de teatro jamais ilustra uma ideia, ela põe em cena um universo, ou um fato, o da liberdade humana [...]” (MONNIN, 2007, p. 251). Essa liberdade apresentada em cena remete os artistas e o público às suas próprias liberdades.

Sartre, no seu livro *Que é a literatura?* (1989), discutiu três questões fundamentais que ele dividiu nos capítulos: “Que é escrever?”; “Por que escrever?”; “Para quem escrever?” Não é o objetivo deste trabalho aprofundar essas questões. No entanto, faz-se importante observar que Sartre compreendia o exercício da escrita como uma ação no mundo. Ação que mostrava o mundo e recorria à liberdade do leitor. Uma vez que o ato de escrever ou ler torna-se uma relação recíproca de compartilhamento de duas liberdades, primeiro observa-se certa concepção de mundo. Depois, quando ela é aceita, justifica-se a existência dessa concepção e, conseqüentemente, a do escritor. Por isso Sartre afirma que a ação de escrever é uma ação que deve chegar aos seus leitores contemporâneos mostrando-lhes suas condições de existência, suas possibilidades de escolha em situação. Uma obra só se torna um clássico quando consegue a excelência em revelar a profundidade das paixões humanas que são atemporais.

Sartre tornou-se uma consciência crítica do seu tempo e pretendeu a ação engajada dos artistas como maneira de desejar o exercício da liberdade e a construção de uma sociedade melhor.

No entanto, o enfoque deste trabalho é a possível contribuição teórica sartriana para o trabalho criativo do ator, mais especificamente no que se refere ao estado de disponibilidade no jogo, que é exercício atoral, provindo do ato criativo improvisacional. Para tanto, parte-se dos elementos teóricos contidos em suas obras técnicas produzidas no campo da filosofia e da psicologia para descrever o ser da consciência ontologicamente que permite antropologicamente que o ator crie. Afinal, o teatro é um trabalho mundano, ou seja, feito por homens de carne e osso em relação uns com os outros. Assim, o teatro é invenção e prática humana.

Na questão da criação, o ator se despe de si mesmo, ou melhor, não posiciona para si o seu próprio ser – isto é, seu Ego¹². No entanto, utiliza seu corpo como veículo para expressar-se artisticamente. O ator disponibiliza seu corpo e “se ausenta de si”. Isso não significa que ele está em transe ou inconsciente no processo de criação, mas que está mergulhado na consciência de primeiro grau¹³, que é espontânea e pré-reflexiva. Por isso ele é absorvido no jogo em uma consciência dita espontânea, que é a própria relação do sujeito com o que está sendo vivido. A consciência pré-reflexiva ou espontânea é a relação do homem com as coisas que acontecem no mundo. Este trabalho se debruça justamente nesse primeiro momento da criação, que é próprio da consciência espontânea.

Em resumo, quando o ator joga em cena buscando tecer os fios da criação, não deve permitir contaminar-se pelo Ego que bloquearia ou impediria seu fluxo criativo. O Ego, que é parte de quem sou, não deve importar nessa proposta de processo criativo. Não é quem sou que entra no jogo, mas quem meu psicofísico¹⁴ pode imaginar, criar, vir-a-ser. Assim, trago a ideia de psicofísico-poético¹⁵ como esse salto de compreensão qualitativa da criação do ator.

Logo, minha hipótese é de que a disponibilidade do ator dá-se em face de um exercício concentrado, no qual a consciência, que é sempre um movimento para fora de si – em direção ao mundo e aos outros (SARTRE, 2018) –, possibilita que o ator jogue, aja, mova, imagine teias relacionais com o mundo e o outro ficcional nos espaços dos *entres* da criação, em busca do surgimento performativo dos psicofísicos-poéticos em estado de jogo. Caso o ator posicione para si mesmo o seu próprio Ego, ele causa inibição ou até mesmo bloqueio criativo. De forma que o jogo cessa, a teia ficcional desaparece e a realidade surge.

Por isso, o ator se absorve no seu trabalho criativo, pondo-se em disponibilidade, permitindo-se desaparecer de vista por algum tempo, que é

a condição técnica de trabalho. Assim, primeiro o ator faz, vivencia, experimenta o jogo; depois fala, pensa, critica o que criou.

Por conseguinte, este trabalho parte de uma pesquisa que procura elucidar o trabalho do ator no ato criativo, a partir do estado de disponibilidade como condição técnica de trabalho, utilizando, para tanto, alguns elementos teóricos propostos por Jean-Paul Sartre. Em seguida, também serão comentados alguns dispositivos criativos que treinam para a disponibilidade e que auxiliam os atores na composição de material criativo para a cena.

Esses dispositivos foram aplicados junto ao Grupo Teatral Phoenix¹⁶ no treinamento dos atores e também como levantamento criativo para a composição cênica na montagem de “Duas famílias rivais” (2017 a 2019), adaptação da obra *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare. Dessa forma, pôde-se realizar a ponte entre teoria e prática.

É importante esclarecer que esta pesquisa surgiu de observações que fiz durante minha experiência profissional¹⁷ até então, ao longo da qual pude notar que a disponibilidade sempre foi uma variável importante no contexto do trabalho teatral.

1 O *Moi* é o psicofísico em ato, absorvido na espontaneidade, na consciência de primeiro grau e não posicional do eu. “Quando corro atrás de um bonde, quando olho no relógio, quando me absorvo na contemplação de um retrato, não há Eu. Há consciência *do bonde-adiante-prestes-a-ser-alcançado*, e etc., e consciência não posicional da consciência. De fato, eu sou afinal atirado no mundo dos objetos, são eles que constituem a unidade de minhas consciências que se apresentam com valores, qualidades atrativas ou repulsivas, mas eu desapareci, eu nadifiquei” (SARTRE, 1994, p. 193).

2 O *Je* é o eu psicológico, portanto, é segundo. Precisa reflexionar uma consciência espontânea e tomar distância, fazer a crítica, por isso, é uma consciência de segundo grau, reflexiva-crítica e com o surgimento do eu (SARTRE, 1994).

- 3 Projeto e desejo de ser são conceitos sartrianos. Todo ser humano está voltado para o futuro, para aquilo que ainda não é, mas busca ser. O desejo seria a falta de ser aquilo que ainda não se é. Já o projeto seriam as ações no mundo que me possibilitam viabilizar ou inviabilizar meu desejo de ser.
- 4 Saber de ser é o núcleo psicológico sintético de inúmeras experiências de certas experimentações, positivas ou negativas, que se impõem ao sujeito. Aqui o “Ego” torna-se objeto para a consciência.
- 5 O Mito da Caverna – no livro sétimo da *República* de Platão (2001) – aborda a ideia de que nós vivemos em um mundo de sombras, iludidos de que o que vemos é a verdade, mas só os filósofos conseguiriam acessar o mundo dos eidos, ou das essências, ou das ideias.
- 6 Professora de teatro da Escola Francisquense em São Francisco do Sul, Santa Catarina.
- 7 Irrealizar-se a partir da consciência imaginante – esse conceito será abordado melhor no próximo capítulo.
- 8 Termo que utilizo neste trabalho como forma de conceituar esse ser ficcional, que surge pela existência de carne e osso/consciência (psicofísico) do ator como preexistência, a qual ausenta o Ego quando em estado de disponibilidade para deixar emergir essa outra existência que é irreal e que aparece como criação nos espaços dos *entres* do jogo.
- 9 Baía da Babitonga em Tupi Guarani.
- 10 Na cidade de Florianópolis, com o professor Pedro Bertolino.
- 11 Grupo de psicólogos existencialistas associados que promovem grupos de trabalho em Psicoterapia Clínica, Formação e palestras na cidade de Blumenau/SC. Fiz parte do NEXIS de 2016 a 2019.
- 12 Ego é objeto transcendente ao sujeito, ou seja, significa que está aqui fora, no mundo. Ego e consciência são coisas diferentes. Ego é a unidade das ações, dos estados e facultativamente das qualidades (SARTRE, 1994). A consciência é o que possibilita que os sujeitos se relacionem com as coisas e com os outros, ou seja, é anterior ao Ego. O ego é objeto exterior para a consciência.
- 13 Veremos mais para frente os diferentes graus de consciência. Sartre descreve dois graus de consciência: a de primeiro grau, que é relação com o vivido e, portanto, espontânea e pré-reflexiva; e a de segundo grau, que posiciona para si uma consciência espontânea, portanto reflexiva-crítica. (SARTRE, 1994).
- 14 Psicofísico é corpo/consciência inseparável. Sem dualidade, por isso nem escrevo com o “e” entre corpo/consciência, pois é uma só coisa.
- 15 Termo que utilizo neste trabalho como forma de conceituar este ser sem si mesmo, isto é, a existência de carne e osso/consciência do ator como preexistência que se ausenta para deixar emergir outra existência, ainda que irreal, mas que aparece jogando no espaço ficcional.
- 16 Projeto de extensão de minha coordenação e direção artística, aprovado pela Universidade Regional de Blumenau (FURB), em Blumenau/SC.
- 17 Desenvolvi trabalhos teatrais na SinoS Cia de Teatro como diretor, ator, cenógrafo e professor, desde 2009, com atores que se propunham à experimentação. Como psicólogo clínico, estudo e aplico a abordagem da psicologia fenomenológica existencialista sartriana, a qual me instigou a buscar paralelos entre a Psicologia e o Teatro.

1. SARTRE E O TRABALHO CRIATIVO DO ATOR

“O que o teatro pode mostrar de mais emocionante é um caráter enquanto se constrói o momento da escolha”

(Jean-Paul Sartre)

Examinar o trabalho criativo do ator é, antes de tudo, demarcar ontologicamente o Ser desse agente criativo – no caso, sua consciência –, conforme circunstanciado por Jean-Paul Sartre, e a possibilidade de estabelecê-lo como um objeto de estudo.

O desejo de pesquisar o trabalho criativo do ator deve encontrar respaldo na própria ação criativa enquanto fenômeno¹⁸. A pesquisa deve emergir não só da prática artística, mas também do projeto que o ator busca ser. É no próprio processo criativo, como práxis do ator, que é possível estabelecer as relações conceituais e descrever como ele trabalha. Para tanto, são necessários os seguintes questionamentos:

- Quais as condições de possibilidade para o trabalho criativo do ator?
- De que forma podem ser utilizadas as formulações da teoria existencialista sartriana para a compreensão do trabalho criativo do ator?

Ao tentar responder a essas questões, procura-se estabelecer um diálogo possível entre a teoria existencialista de Sartre e as condições de possibilidade para que o ator possa trabalhar.

Mas quem foi Jean-Paul Sartre? Escritor, filósofo, ensaísta e dramaturgo, Sartre desejava mesmo escrever peças teatrais, mas, para isso, foi estudar Psicologia na Sorbonne. Ele queria fundamentação para conceber personagens que se aproximassem do homem real. Entretanto, Simone de Beauvoir¹⁹ (1989) descreveu no livro *A força da Idade* que Sartre constatou que a psicologia ensinada na universidade não tratava do homem real, pois era uma psicologia “empoeirada”, o que o motivou a buscar um método para a construção de uma nova psicologia. Em 1933, Raymond Aron²⁰ retorna à Paris de um curso que havia feito no Instituto Francês de Berlim, e, em um encontro na capital francesa, após pedirem um coquetel de Abricó, Aron diz para Sartre que poderia falar da taça tal qual ela estava ali, na frente dos dois, e que isso era fenomenologia²¹. Sartre ficou muito empolgado com a ideia e, entre 1933 e 1934, foi para o Instituto Francês em Berlim estudar fenomenologia, inclusive com Husserl. Como conclusão do curso, Sartre escreveu *La transcendance de L'Ego* (A transcendência do Ego), publicado em 1939. No texto, ele formula uma nova teoria da personalidade, aproveitando e ultrapassando a fenomenologia de Husserl. Entre 1937 e 1938, Sartre dedica-se à escrita do *La psyché*, uma espécie de tratado de Psicologia, trabalho que esbarrou em questões técnicas de ordem filosófica e permaneceu inconcluso. Foi então que ele verificou que não tinha uma ontologia²² para fazer Psicologia. Assim, a partir de 1939, ele se debruçou a estudar novamente Heidegger, a fim de tentar resolver o problema.

Sartre dedicou-se à escrita do livro *L'Être et le Néant* (O Ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica) entre os anos de 1939 e 1943 – quando o livro é finalmente publicado.

Sartre enfatiza a noção existencialista do homem como ser-no-mundo, referência à ideia de ser-aí heideggeriano. “O ser-aí é um ente que em seu ser

se relaciona com seu ser pela compreensão que ele tem dele” (HEIDEGGER, 1988, p. 74). Heidegger não usava a palavra consciência. Em seu lugar, criou o termo *Dasein*, em referência ao fato de o homem ser o único ente capaz de interrogar o seu próprio ser. Heidegger (1988) descreve em seu livro *O Ser e o Tempo* que o *Dasein* é o ente particular pelo qual o Ser tem o poder de estar-aí. O existente humano, uma vez que é lançado no mundo, é abandonado a si mesmo; o que significa que esse existente humano é lançado sem cessar adiante de si mesmo. Ele consegue se antecipar, porém não é possível coincidir-se com sua essência jamais. É por isso que a realidade humana deseja escapar de si mesma, esquecer-se, forjar seu verdadeiro ser.

No entanto, Sartre critica os termos heideggerianos ao afirmar que o ser do homem, no caso, sua consciência, “é um ser para o qual, em seu próprio ser, está em questão o seu ser enquanto este ser implica outro ser que não si mesmo” (SARTRE, 2018, p. 35). Isso traz a concepção de que a consciência é consciência de alguma coisa que não ela mesma.

Husserl (2001) expõe no livro *Meditações Cartesianas: introdução à fenomenologia* que a redução fenomenológica ou *epokhe* (suspensão dos juízos) acerta em pôr o mundo objetivo entre parênteses e em evitar toda e qualquer ingenuidade em relação a esse mundo, de forma que só assim torna-se possível acessar o *eu transcendental*, definido como o sujeito último alcançado ao final da redução fenomenológica.

O erro de Husserl para Sartre reside em confundir consciência com conhecimento. O primeiro é do campo ontológico (estudo dos seres) e o segundo do epistemológico (estudo do conhecimento, da ciência).

A esse respeito Sartre (2018, p. 22) esclarece que:

[...] a consciência é o ser cognoscente enquanto é e não enquanto é conhecido. Significa que convém abandonar a primazia do conhecimento, se quisermos fundamentá-lo. E, sem dúvida, a consciência pode conhecer e conhecer-se. Mas, em si mesma, ela é mais do que só conhecimento voltado para si. Toda consciência, mostrou Husserl, é consciência de alguma coisa. Significa que não há consciência que não seja posicionamento²³ de um objeto transcendente, ou, se preferirmos, que a consciência não tem “conteúdo”. É preciso

renunciar a esses “dados” neutros que, conforme o sistema de referência escolhido, poderiam constituir-se em “mundo” ou em “psíquico”. Uma mesa não está na consciência, sequer a título de representação. Uma mesa está no espaço, junto à janela, etc. A existência da mesa, de fato, é um centro de opacidade para a consciência; seria necessário um processo infinito para inventariar o conteúdo total de uma coisa. Introduzir essa opacidade na consciência seria levar ao infinito o inventário que a consciência pode fazer de si, convertê-la em coisa e recusar o cogito. O primeiro passo de uma filosofia deve ser, portanto, expulsar as coisas da consciência e restabelecer a verdadeira relação entre esta e o mundo. Toda consciência é posicional na medida em que se transcende para alcançar um objeto, e ela esgota-se nesta posição mesma: tudo quanto há de *intenção* na minha consciência atual está dirigido para o exterior, para a mesa; todas as minhas atividades judicativas ou práticas, toda a minha afetividade do momento, transcendem-se, visam a mesa e nela se absorvem. Nem toda consciência é conhecimento (há consciências afetivas, por exemplo), mas toda consciência cognoscente só pode ser conhecimento de seu objeto.

Isso significa que não há consciência posicional de si mesma, pois remeteria ao infinito, como se a consciência fosse apenas o conhecimento voltado para si. Porém, a “consciência de si não é dualidade. Se quisermos evitar regressão ao infinito, tem de ser relação imediata e não-cognitiva de si a si” (SARTRE, 2018, p. 24). A consciência primeira de consciência não é posicional, pois esta se identifica com a consciência da qual é consciência, ou seja, ao mesmo tempo, define-se como consciência de percepção e como percepção.

Esta consciência (de) si não deve ser considerada uma nova consciência, mas o único modo de existência possível para uma consciência de alguma coisa. Assim como um objeto extenso está obrigado a existir segundo as três dimensões, também uma intenção, um prazer, uma dor não poderiam existir exceto como consciência imediata (de) si mesmos. O ser da intenção só pode ser consciência, do contrário a intenção seria coisa na consciência. Portanto, não se deve entender aqui que alguma causa exterior (uma perturbação orgânica, um impulso inconsciente, uma outra “Erlebnis²⁴”) pudesse produzir um evento psíquico – um prazer, por exemplo –, nem que tal evento, assim determinado em sua estrutura material, fosse obrigado, por outro lado, a se produzir como consciência (de) si. Seria fazer da consciência não-tética uma qualidade da consciência posicional no sentido de que a percepção, consciência posicional desta mesa, teria por acréscimo a qualidade de consciência (de) si e recair assim na ilusão do primado teórico do conhecimento (SARTRE, 2018, p. 25).

Dessa forma, Sartre esclarece que a consciência é um vazio ao posicionar-se intencionalmente em direção a um objeto, até mesmo porque

aquilo que ela torna consciência é sua relação imediata com o mundo objetivo das coisas – mas essas coisas não fundamentam o Ser da consciência. Uma árvore caída na floresta existe por si mesma, independentemente da consciência de um homem. No entanto, ela torna-se conhecida a partir do momento em que essa consciência trava relação com a árvore caída, e o homem, por ser, eventualmente, um biólogo, estuda o motivo da queda. Nesse momento, ocorre a aquisição de conhecimento. Assim, não é a consciência que tenho de uma árvore que produz sua existência, pois ela existe por si mesma, não importando se a apreendo ou não. Por exemplo, posso travar uma relação apenas de percepção com uma árvore caso não haja interesse científico por ela – então minha consciência será apenas consciência de árvore. No entanto, isso não significa que sou consciência da consciência de árvore, pois isso remeteria a uma remissão ao infinito. Consciência é sempre consciência de alguma coisa por vez, e não posicional de si mesma. A percepção de árvore esgota-se em si mesma. Então, o que é o ser da consciência e o ser das coisas?

Segundo a ontologia proposta por Sartre (2018), a consciência ***não é o que é e é o que não é***. Sartre utiliza o termo *Para-si* para denominar o ser da consciência, pois ela é o nada, a pura transparência, o absoluto de subjetividade. Dessa maneira, a consciência é um desabrochar para fora de si mesma, em direção às coisas do mundo, princípio da intencionalidade. Por isso, toda consciência é sempre consciência de alguma coisa por vez e de ponta a ponta.

Já as coisas do mundo são as existentes. Sartre nomeia essas coisas de ser *Em-si*, ***que é o que é***. As coisas são o que são. Possuem opacidade e são encerradas em si mesmas. É o absoluto de objetividade. A relação entre o *ser-Para-si* e o *ser-Em-si* se dá de forma coextensiva. Um é relativo ao outro.

Quando Sartre afirma que toda consciência é sempre consciência de alguma coisa, ele quer dizer que a consciência sempre se relaciona com

algum objeto do mundo exterior, que pode ser uma cadeira, uma imagem, uma voz, um corpo ou até mesmo outra consciência.

Dessa maneira, o ator trabalha com seu psicofísico²⁵, sendo que “o corpo é seu primeiro contato com o mundo, a consciência é sua condição de estabelecer relações” (SCHNEIDER, 2011, p. 114). No entanto, no que se refere ao trabalho criativo, o ator ultrapassa as barreiras reais impostas a seu psicofísico e cria algo a partir disso. É colocando-se em estado de disponibilidade para a arte, condição indispensável para que o ator jogue²⁶, que sua consciência posiciona o objeto ficcional (irreal)²⁷ – no caso, o psicofísico-poético, que é produto imaginado.

Esse psicofísico-poético aparece na própria absorção da criação, isto é, a consciência estabelecerá relações nos espaços dos *entres* do jogo. Esses espaços são as inúmeras consciências que se atualizam entre-um-e-outro, entre-o-olhar-e-o-movimento, entre-o-toque-do-outro-e-a-minha-percepção-desse-toque.

1.1 O PSICOFÍSICO-POÉTICO NO TRABALHO CRIATIVO DO ATOR

O psicofísico-poético é a relação estabelecida entre o ator em disponibilidade e a experiência teatral. É o corpo poetizado, modificado, em jogo, e a consciência se relacionando com as coisas da cena de forma espontânea²⁸, isto é, com a consciência de primeiro grau que é não posicional de si, pré-reflexiva e sem o posicionamento do Ego.

Sartre (1994) diferencia a consciência da seguinte forma: consciência pré-reflexiva (de 1º grau e sem o posicionamento do Ego) e consciência reflexiva (de 1º e 2º graus, sem e com o posicionamento do Ego). As consciências pré-reflexivas são consciências que se absorvem espontaneamente no seu objeto: a consciência percipiente (percepção) posicional de um objeto real e a consciência imaginante (imaginação)

posicional de um objeto irreal; ambas consideradas de primeiro grau. Já as consciências reflexivas possibilitam a retomada e/ou totalização das experiências: a consciência reflexiva cúmplice ou espontânea posicional do objeto e não posicional do Ego para si, portanto de primeiro grau; e a consciência reflexiva-crítica posicional do objeto e posicional do Ego para si, portanto de segundo grau.

É importante demarcar que consciência e Ego são coisas distintas para Sartre. A consciência é a condição ontológica do sujeito de buscar ser em absoluta liberdade. É a capacidade de se relacionar com o mundo, com as coisas e com os outros. A consciência é como uma faísca de um fósforo. Ela acontece e cessa, repetindo esse desabrochar em direção ao mundo inúmeras vezes. O que vai dar unidade para as muitas consciências ao longo do tempo será o objeto (SARTRE, 1994).

Já o Ego é uma síntese em constante totalização, por isso é um objeto entre as coisas do mundo (SARTRE, 1994). O Ego pode ser um objeto para a consciência. Inclusive é assim que o homem pode se constatar sendo de um determinado jeito no mundo. Mas, para que isso ocorra, é necessário que, primeiramente, o homem viva experiências no plano da espontaneidade, portanto, em consciência de primeiro grau (pré-reflexiva e espontânea), para então essas primeiras consciências serem objeto para uma nova consciência que as reflexione. Esta última é a consciência de segundo grau (reflexiva-cúmplice ou crítica) que toma uma consciência espontânea de primeiro grau como objeto e a posiciona para si. Na consciência reflexiva-cúmplice ou espontânea, acontece a recordação da experiência. Já na consciência reflexiva-crítica, o Ego aparece, pois há uma apropriação psicológica (SARTRE, 1994).

Com relação ao trabalho criativo, o ator está ali presente e de forma espontânea (pré-reflexiva ou reflexiva-cúmplice). Portanto, na experiência em si. A consciência se absorve no fluxo dos acontecimentos que instauram a experiência trabalhada pelo ator. O psicofísico-poético é o próprio jogo

que o ator realiza em estado de disponibilidade – portanto sem o posicionamento do Ego. Estar em disponibilidade para o trabalho torna-se condição técnica e dimensão ética para que a criação do ator aconteça de forma espontânea e fluida. É uma condição de possibilidade para que o trabalho aconteça, caso contrário, o ator tenderá a bloquear seu processo criativo com o pensamento.

Da mesma forma como se dá o trabalho criativo do ator, um cirurgião cardiologista, por exemplo, realiza a cirurgia de um pai de família de forma espontânea (consciência de primeiro grau). No máximo, ele se utiliza do modo da consciência reflexiva-cúmplice para a recuperação do planejamento da cirurgia em questão e o uso das técnicas necessárias, mas, mesmo nesse modo de consciência reflexiva-cúmplice, não há reflexão-crítica (consciência de segundo grau). Portanto, não há o posicionamento do Ego, pois isso pode fazer com que o médico trave, literalmente, com o bisturi na mão. Se ele parasse e pensasse que não conseguiria realizar a cirurgia, que erraria em algum ponto, que não sabe o suficiente, que seria culpado pela morte de um pai de família, ele não estaria absorvido na situação da cirurgia a ser realizada, sua consciência não estaria posicionada no coração-a-ser-operado pois o objeto seria o Ego (síntese das consciências passadas que ele, porventura, possa ter experimentado; por exemplo, ser insuficiente). Isso significa que, para ser um bom cirurgião, o médico coloca-se em disponibilidade para seu trabalho. Ele estuda, planeja, treina e opera. Essas ações são feitas de forma espontânea e servem de objeto para a consciência reflexiva-cúmplice na hora de lidar com uma intercorrência, por exemplo. Ele até pode ficar alegre ou triste depois da cirurgia, conforme o sucesso ou o fracasso dela, mas isso acontece apenas depois que a cirurgia termina. Portanto, em um segundo momento. Dessa maneira, pode-se dizer que a consciência reflexiva-crítica fez aparecer o Ego. Por isso, o que fazer e como fazer é o sujeito que terá que decidir.

Voltando para a situação do trabalho criativo do ator, a criação se dá no plano da espontaneidade, que é o campo da experiência, o que faz com que a consciência de primeiro grau se absorva naquilo que o artista está realizando. Se no ato criativo o ator parasse e pensasse que não conseguiria agir, que tudo que viesse a fazer estaria errado, feio ou ruim, que suas ideias são péssimas e que, portanto, ele não é um bom profissional, então, a essa altura, a criação já não estaria mais em foco, pois a consciência teria posicionado o Ego do ator e não o fluxo dos acontecimentos da criação.

1.2 OS BLOQUEIOS E A CRIAÇÃO NO ESPAÇO DOS ENTRES

Quando o ator não se absorve em seu trabalho, ele não se coloca em disponibilidade, e isso, muitas vezes, leva-o a bloquear o fluxo criativo. O que acontece é que ele sai da disponibilidade técnica de trabalho, pois é como se fosse dragado por uma força que o faz chatear-se, perdendo de vista a criação poética. Pode-se dizer que o ator cai em si, em seu psicofísico “real” (a emoção de se chatear é vivida psicofisicamente pelo ator) e, assim, acontece o desaparecimento do psicofísico-poético (psicofísico criado a partir do irreal) com o qual o ator estava jogando teatralmente. Logo, a experiência teatral, as situações, as emoções representadas, os acontecimentos “vividos” pelo psicofísico-poético são do plano da irrealidade.

Todavia, também pode impedir a disponibilidade técnica do ator o fato de ele não criar um objeto teatral, necessariamente, que coincida com quem seu Ego se sabe-sendo. Um exemplo é o feminicídio. Alguns homens não são feminicidas. No entanto, para criar o psicofísico-poético de Otelo²⁹, personagem shakespeariano que mata Desdêmona por ciúme, o ator precisa colocar-se em disponibilidade para essa criação. O ator empresta a si mesmo para criar algo que ele representa no palco, mas que não necessariamente

representa a si próprio, pois o ser ficcional é outro. Dessa maneira, pode-se dizer que o ator não é um assassino, mas ele irrealiza-se (imagina-se) para sê-lo poeticamente na cena fictícia. Aqui, vemos o fundamento ético no processo de compreensão da criação do ator. O ser do ator é isentado de julgamentos, ou seja, o que poderá ser julgado em um segundo momento é o trabalho realizado, mas nunca o ser do ator, pois no ato criativo ele se disponibilizou. E isso basta.

Stanislavski (2017, p. 63), sobre a imaginação, diz que:

[...] nosso trabalho começa por introduzir o “se” mágico na peça e no papel, elevando o ator da vida cotidiana ao mundo da imaginação. A peça e o papel são histórias, umas sequências de “ses” mágicos e outros mais, as Circunstâncias Dadas que o autor inventou. O mundo normal, os “fatos” reais, não existem no palco. O mundo normal não é arte. Por sua própria natureza, ele carece de criatividade. A tarefa do ator é usar suas habilidades criativas para transformar a história da peça em *realidade teatral*, e a nossa imaginação desempenha um papel muito importante aqui. Por esta razão, precisamos dedicar um pouco mais de tempo a ela e nos familiarizarmos com a sua função criativa.

Assim, as ações físicas objetivas necessárias para revelar os caracteres das personagens shakespearianas são criadas a partir das relações estabelecidas no espaço dos *entres* dos psicofísicos-poéticos em jogo. Isso acontece nas relações de qualidade estabelecidas nos *entres* da cena teatral em que Otelo, quando mata Desdêmona, torna-se um assassino motivado por ciúme. Todas as ações psicofísicas realizadas em cena são do âmbito imagético teatral e não dizem respeito à expressão do Ego dos atores. Do contrário, o fluxo criativo poderia travar no caso de um ator que não concorda com as atitudes do personagem. Então, para que as ações aconteçam no plano da espontaneidade, ou seja, da experimentação na pele, em absoluta absorção no trabalho, o ator não deve misturar o Ego com as possibilidades ficcionais intuídas pelo jogo do psicofísico-poético nos espaços dos *entres*, porque, dessa maneira, a consciência posicionaria o Ego do ator no jogo, e não seu psicofísico-poético, interrompendo a criação em fluxo dos acontecimentos poéticos.

Essa localização é necessária pois muitos artistas ainda misturam a imprescindível posição técnica pertinente à criação com a ideia de expressão do Ego no ato, como se o acontecimento fosse uma extensão de um suposto eu interno, mais conhecido como inconsciente³⁰.

O psicanalista Garcia-Roza (2008 p. 178), sobre o inconsciente, afirma que:

Apesar do artigo de 1915 (*Das Unbewusste*) apresentar a concepção freudiana do inconsciente sob os pontos de vista tópico, dinâmico e econômico, fica bastante evidente que a grande preocupação de Freud é deixar bem clara a distinção tópica entre os dois grandes sistemas psíquicos. Essa preocupação é justificada, na medida em que Freud considera que é a partir dessa divisão tópica que a psicanálise poderá situar-se fora da problemática da consciência e, portanto, fora da problemática da psicologia.

Para Garcia-Roza (2008), Freud divide o psíquico em dois sistemas: o inconsciente e o pré-consciente/consciente, com importância decisiva à ideia de uma parte do homem que o rege, mas da qual nada se sabe, que é a própria noção de inconsciente. A ordenação psíquica faz-se pelos processos de recalçamento³¹ que inventa o inconsciente como um recipiente no qual nossos desejos libidinais ficam reprimidos.

Sartre (2018) lança mão da consciência como uma possibilidade de o ser humano buscar a fazer-se. O ser do homem não é ainda, pois precisa ser construído. Não há divisão no psiquismo humano para Sartre. O que há é um homem de carne e osso em relação com outros homens e com as coisas do mundo. Dessa maneira, a consciência é sempre consciência de alguma coisa. E é pura intencionalidade. Portanto, ela faz-se na medida em que objetiva o mundo, mas sem que esse mundo seja seu fundamento. Afinal, a consciência é o ter sido, ela é nadificante. A consciência (Para-si) nadifica o Em-si (ser das coisas). Por isso, as máximas sartrianas “O homem está condenado a ser livre” e “A existência precede a essência” explicitam bem o que vem a ser a consciência em sua liberdade ontológica.

A consciência que possa constatar um saber psicológico é sempre segunda. A consciência reflexiva-crítica, por ser uma consciência de

segundo grau, posiciona para si uma consciência irrefletida (primeira e espontânea) como objeto e, ao final da reflexão, faz aparecer o Ego como uma constatação de determinado ser no mundo. Afinal, o Ego também se torna objeto para a consciência pois é um objeto do mundo, já que o homem é um ser no mundo e age nesse mundo sendo agido por ele, em um constante processo de escolher-se.

Dessa forma, a ideia freudiana de inconsciente não tem validação na teoria sartriana. Mesmo à noite, no sonho, a consciência não se torna inconsciência, pois o sonho é produção imagética, objeto da consciência imaginante. Para Sartre (1996), a imagem é uma consciência no sentido de ser uma maneira que a consciência tem de se dar um objeto. “Pensávamos, sem nem sequer nos dar conta, que a imagem estivesse *na* consciência e que o objeto da imagem estivesse *na* imagem” (SARTRE, 1996, p. 24-25). Mas Sartre continua: “víamos a consciência como um lugar povoado de pequenos simulacros, e esses simulacros eram as imagens. Sem dúvida alguma, a origem dessa ilusão [...] nós a chamaremos *ilusão de imanência*” (SARTRE, 1996, p. 25).

Essa ilusão de imanência significa que seriam a mesma coisa formar a ideia de uma cadeira e ter a cadeira como ideia. Logo, seria o mesmo que dizer que “ter uma ideia de cadeira é ter uma cadeira na consciência” (SARTRE, 1996, p. 26). Porém, com essa introdução de conteúdo na consciência, ela deixaria de ser transparente e direcionada para fora de si mesma. Mas, se deixarmos de lado a ilusão da imanência, pode-se dizer que:

Quando percebo uma cadeira, seria absurdo dizer que a cadeira está na minha percepção. Minha percepção, segundo a terminologia que adotamos, é uma certa consciência e a cadeira é o objeto dessa consciência. Agora, fecho os olhos e produzo a imagem da cadeira que acabei de perceber. A cadeira, dando-se agora como imagem, não pode, mais do que antes, entrar na consciência. Uma imagem de cadeira não é, não pode ser uma cadeira. Na realidade, quer eu perceba ou imagine esta cadeira de palha em que estou sentado, ela continua fora da consciência. Nos dois casos ela está aqui, no espaço, neste aposento, diante da escrivaninha. Ora – antes de tudo é isso que a reflexão nos ensina –, quer eu perceba ou imagine esta cadeira, o objeto da minha percepção e o da minha imagem são idênticos: é esta cadeira de palha em que estou sentado. Simplesmente a

consciência se relaciona com essa mesma cadeira de duas maneiras diferentes. Nos dois casos ela visa a cadeira em sua individualidade concreta, em sua corporeidade. Só que, em um dos casos, a cadeira é “encontrada” pela consciência; no outro, ela não é. Mas a cadeira não está na consciência. Nem mesmo em imagem. Não se trata de um simulacro de cadeira que penetrou de repente na consciência e que só tem uma relação “extrínseca” com a cadeira existente; trata-se de um certo tipo de consciência, ou seja, de uma organização sintética e imediatamente relacionada com a cadeira existente e cuja essência íntima é justamente relacionar-se desta ou daquela maneira com a cadeira existente (SARTRE, 1996, p. 27).

Sartre refere-se às consciências de percepção e de imaginação, tipos diferentes de a consciência posicionar um objeto para si. No caso da percepção, é posicionado um objeto real, e, no caso da imaginação, é posicionada uma imagem, ou seja, um objeto irreal.

Dito isso, podemos voltar à análise das situações que provocam bloqueio no trabalho criativo do ator. Também causa esse bloqueio colocar o pensamento na frente da ação. Isso significa que a ideia, a reflexão, surge primeiro, para depois haver a experimentação. A reflexão diante do jogo faz com que o ator fique tentando achar a brecha necessária para trabalhar sua ideia e não embarque no que está acontecendo. Nesse caso, o ator fica sempre se posicionando criticamente perante as situações do jogo, impossibilitando a absorção no plano da espontaneidade.

Johnstone (1990) destaca que, quando um ator pensa muito em cena ou reflete muito antes de permitir aventurar-se no jogo, o que acontece é que ele está tentando encontrar a ideia mais adequada para o jogo. Esse jeito de criar do ator cerebral é resultado de uma escolarização que, desde a primeira infância, condiciona o homem a um sistema binário de certo ou errado. Isso faz com que o adulto se torne mais reflexivo, menos espontâneo e, conseqüentemente, menos criativo.

No entanto, o propósito do trabalho desenvolvido por Johnstone era que os atores pudessem experimentar a improvisação sem o objetivo de demonstrar inteligência, de forma a aceitar o que surgisse espontaneamente, mesmo que não houvesse um motivo aparente. A partir da aceitação de si,

do outro, das situações e de ações que surgem, o ator pode jogar e acrescentar um “e” à construção da cena.

A partir da leitura de Johnstone sob a ótica de Sartre, pode-se dizer que a criação se dá no próprio ato criativo. Um não existe sem o outro, eles são coextensivos, no sentido de que não há um ser criativo por si mesmo, como se houvesse um dom, um talento, algo dado ou herdado desde nascença. Alguém criativo se faz com ações criativas no mundo. É a própria ação de criatividade que instaura a possibilidade da criação. O ator joga com o que tem, sabe, pode, consegue, percebe e imagina. Se ele estiver sozinho ou acompanhado em cena, ele pode criar a partir de alguma recordação, consciência-cúmplice ou espontânea, e vir a emocionar-se, dando vazão à criação de uma cena emotiva, ou pode criar algo a partir da percepção e da imaginação no espaço “entre-si-e-a-cadeira”, “entre-si-e-o-olhar-do-público”, “entre-si-e-um-gesto/poesia/olhar/respiração/sorriso/qualquer coisa”. De fato, o jogo é ação inventiva nos espaços dos *entres* que instauram relações de qualidade. É a partir do empilhamento dos elementos que cada jogador fornece ao jogo que a situação se forma, tornando-se uma plataforma segura para a evolução da cena.

1.3 O FENÔMENO DA EMOÇÃO NA CRIAÇÃO DO ATOR

Outro assunto muito polêmico é a respeito da expressão de emoções em cena. Como o ator pode expressar uma emoção? Para responder, primeiro precisamos compreender o que é emoção para Sartre e como acontece a relação emocional entre objeto e consciência.

Sartre (2008), no seu livro *Esboço para uma teoria das emoções*, explica que a emoção é a queda no mundo mágico, ou seja, uma perda da objetividade do mundo, imperando a consciência afetiva. No entanto, essa consciência é ainda consciência de alguma coisa que está aqui no mundo. “A

consciência emocional é primeiramente irrefletida (pré-reflexiva) e, nesse plano, ela só pode ser consciência dela mesma no modo não-posicional” (SARTRE, 2008, p. 56). Caso contrário, cairíamos no mesmo erro dos fenomenólogos anteriores ao existencialismo de que há um sujeito transcendental no final da redução fenomenológica. Logo, voltaríamos com a ideia de interioridade, que demonstramos não haver necessidade. Por isso, Sartre afirma que para haver emoção é necessário existir um objeto que a cause. Não há emoção sem objeto, sem que algo aconteça e tenha sentido emotivo para o sujeito. Assim, Sartre (2008, p. 66) expõe que:

[...] na emoção é o corpo que, dirigido pela consciência, muda suas relações com o mundo para que o mundo mude suas qualidades. Se a emoção é um jogo, é um jogo no qual acreditamos. Um exemplo simples fará compreender essa estrutura emotiva: estendo a mão para pegar um cacho de uvas. Não consigo pegá-lo, está fora do meu alcance. Sacudo os ombros, torno a baixar a mão, murmuro “estão muito verdes” e me afasto. Todos esses gestos, essas palavras, essa conduta, não são percebidos por eles mesmos. Trata-se de uma pequena comédia que represento *debaixo* do cacho para conferir às uvas a característica “muito verdes”, a qual pode servir de sucedâneo à conduta que não posso executar. Elas se apresentavam, de início, como “uvas a serem colhidas”. Mas essa qualidade urgente logo se torna insuportável, porque a potencialidade não pode ser realizada. Essa tensão insuportável, por sua vez, torna-se um motivo para ver na uva uma nova qualidade “muito verde”, que resolverá o conflito e suprimirá a tensão. Só que não posso conferir quimicamente essa qualidade às uvas, não posso agir sobre o cacho pelas vias ordinárias. Então capto o amargor da uva muito verde através de uma conduta de aversão. Confiro magicamente à uva a qualidade que desejo. Aqui a comédia só em parte é sincera. Mas, se a situação é mais urgente e a conduta encantatória for efetuada com seriedade, eis a emoção.

Segundo Sartre (2008), a consciência emocional é uma atitude de crença pois o mundo objetivo com seus utensílios é dragado e o homem cai no mundo mágico. Convém ressaltar que o processo emocional a partir da consciência leva a lembrar do caráter duplo do corpo – de um modo ele é objeto no mundo e, de outro, a própria experiência vivida da consciência.

Assim a origem da emoção é uma degradação espontânea e vivida da consciência diante do mundo. O que ela não pode suportar de uma certa maneira, procura captar de outra maneira, adormecendo, aproximando-se das consciências do sono, do sonho e da histeria. E a perturbação do corpo não é senão a crença vivida da consciência, enquanto ela é vista do exterior (SARTRE, 2008, p. 79).

Portanto, podemos afirmar que a criação é algo processual e acontece na relação entre a consciência e o mundo, como já vimos. E ela não se dá de forma interior, como se acontecesse dentro do artista, em sua mente (inconsciente), em sua alma ou em sua cognição. Até mesmo o processo emocional se dá nessa relação entre a consciência e o mundo. Negar isso é negar a relação entre consciência e mundo.

A consciência e o mundo são dados ao mesmo tempo: exterior por essência à consciência, o mundo é, por essência, relativo à ela. É que Husserl vê na consciência um fato irreduzível que nenhuma imagem física pode exprimir. Salvo, talvez, a imagem rápida e obscura do manifestar-se. Conhecer é “se manifestar rumo à”, arrancar-se da úmida intimidade gástrica para esgueirar-se, longe, para além de si, rumo ao que não é si, longe, perto da árvore e, entretanto, fora dela, pois ela me escapa e me repele e eu não posso mais me perder nela como ela não pode diluir-se em mim: fora dela, fora de mim. Vós não reconheceis nesta descrição vossas exigências e vossos pressentimentos? Vós bem sabeis que a árvore não éreis vós, que vós não podeis fazê-la entrar em vossos estômagos sombrios e que a consciência não podia, sem desonestidade, se comparar à possessão. Ao mesmo tempo a consciência é pura, ela é clara como um grande vento, não há nada nela, salvo um movimento para fugir de si, um deslizamento para fora de si; se, pela impossibilidade, vós entraves “numa” consciência, vós seríeis agarrado por um turbilhão e rejeitado para fora, perto da árvore, na plena poeira, pois a consciência não tem “dentro”: ela não é nada senão o fora dela mesma e é essa recusa absoluta, essa recusa de ser substância que a constitui como uma consciência (SARTRE, 2005, p. 106).

A concepção de consciência anterior a Sartre era de que os conteúdos consistiam nos nutrientes necessários para a digestão e a assimilação. Esse raciocínio levava à ideia de que haveria conteúdos na consciência, como se ela pudesse ser um depósito. Essa concepção foi duramente criticada por Sartre que, ao realizar uma revisão da filosofia, pôde avançar rumo a alicerces mais concretos.

A fenomenologia enquanto método pretendeu-se a esse avanço com Husserl e Heidegger. Porém, Sartre (2018) demonstrou que um fenômeno é sempre indicativo de si mesmo, sem necessidade de revelar uma essência por trás dele. O fenômeno de ser é o próprio fenômeno, ou seja, o existente. No entanto, ontologicamente, existem o fenômeno de ser coisa (*Em-si*) e o fenômeno de ser consciência (*Para-si*).

A confusão está que o corpo é fenômeno de ser coisa, pois posso torná-lo objeto para minha consciência, ser objeto para outra consciência e inclusive ser estudado. Mas não deixo de ser um sujeito, pois não sou apenas corpo, tenho outra parte que é não coisa, ou seja, não ser: a consciência. O fenômeno de ser consciência exige uma dimensão transfenomênica, isto é, sempre necessita de outro ser que não ela mesma. Afinal, a consciência é sempre consciência de alguma coisa, e não posicional de si mesma; ela não fundamenta a si mesma.

A filosofia da transcendência nos lança sobre a grande estrada, no meio de ameaças, sob uma obcecante luz. Ser, diz Heidegger, é ser no mundo. Compreendeis este “ser-no” no sentido de movimento. Ser é manifestar-se no mundo, é partir de um nada de mundo e da consciência para de repente se manifestar-consciência-no-mundo. Que a consciência tente se recuperar, de coincidir enfim com ela mesma, imediatamente, se fecham às janelas, ela se aniquila. Essa necessidade para a consciência de existir como consciência de outra coisa que ela, Husserl a nomeia de “intencionalidade” (SARTRE, 2005, p. 106).

Uma vez que o homem é um ser-no-mundo, a teoria existencialista sartriana traz uma elucidação quanto ao trabalho criativo do ator, objeto desta pesquisa. Para que o ator trabalhe, ele precisa colocar-se em estado de disponibilidade, que é condição para que ele se absorva na criação do ser ficcional (psicofísico-poético). O ator cria espontaneamente, em consciência de primeiro grau – portanto, pré-reflexiva e sem posicionamento do Ego. Assim, a emoção terá de ser construída a partir dos elementos que surgem e delimitam uma situação dada que faz com que gatilhos emotivos (objetos emocionadores) sejam acionados. Isso não é uma tarefa simples, pois o ator precisará ter desenvolvido um trabalho técnico com seu corpo.

Contudo, compreender como a emoção acontece pode auxiliar o ator nesse processo. Sem contar que a criação deve estar pautada na consciência de primeiro grau, que é do plano do vivido, mesmo que as situações sejam fictícias. O ator estará ali disponível e deverá responder às situações de forma imediata. Assim, a emoção pode ser experimentada quando o jogo realmente acontece e os atores são pegos em suas peles, por assim dizer. Porém, com essa afirmação não convém compreender que serão as emoções

do ator aquelas expressadas em cena, mas as emoções alcançadas pela crença no acontecimento cênico vivido em estado de disponibilidade do ator de um lado, e do psicofísico-poético em jogo do outro.

1.4 OS DILEMAS NO TRABALHO CRIATIVO E TÉCNICO DO ATOR

Grande parte da confusão que o ator tem entre ser ou não ser a personagem em cena advém das diferentes práticas metodológicas de interpretação. Constantin Stanislavski (1863-1938) foi o primeiro encenador que se preocupou com o trabalho criativo do ator na justa medida em que também se interessou pela práxis teatral da cena em sua inteireza estética. Ele esquematizou procedimentos de trabalho em que o ator pôde se guiar. No livro *O trabalho do ator: diários de um aluno*, Stanislavski (2017, p. 617-618), por meio do professor fictício Tortsov, afirma, sobre o estado criativo geral na atuação:

[...] cada sentimento, estado de espírito e vivência que vocês criaram se *reflete* exteriormente. É fácil para os atores responderem a todas as tarefas que a peça, o autor, o diretor e eles próprios criaram. Todos os elementos físicos e mentais do seu estado criativo estão em alerta e respondem ao chamado imediatamente. Quanto mais direta, vívida e precisamente o exterior refletir o interior, melhor, pois mais ampla plenamente o público vai compreender a vida do espírito humano que vocês criaram. [...] O estado criativo geral é o estado de trabalho. Os atores devem se encontrar nesse estado, independentemente de qualquer outra coisa que eles façam. Se estiverem fazendo a peça pela primeira ou pela centésima vez, se estiverem aprendendo ou repetindo as falas, se estiverem trabalhando em casa ou no ensaio, se estiverem tentando encontrar material mental ou físico para a sua personagem, se estiverem pensando na vida do espírito humano ou em sua forma exterior, no figurino e na maquiagem, ou, em outras palavras, cada vez que tiverem o menor contato com o papel, eles devem se encontrar no *estado criativo interno, externo e geral da atuação*. [...] Isso deve se tornar uma parte natural e biológica de nós – uma segunda natureza.

No entanto, Luciana Cesconetto (2010, p. 2), em sua pesquisa intitulada “Por uma superação da dualidade interior-exterior no trabalho do ator: a

relação ator/personagem esclarecida pela teoria da personalidade de Jean-Paul Sartre”, explica que:

Stanislavski se debatia com o que, no seu trabalho enquanto ator, era uma dificuldade de “se absorver no personagem”: ele chegava a reproduzir gestos, maneiras, posturas, a entonação de um personagem, mas ele não conseguia “não ter a si mesmo como objeto de consciência” para se absorver no personagem e trabalhar de forma espontânea. Ele não abandonava a posição crítica sobre si mesmo, não transcendia a “consciência reflexiva crítica”. Tornando-se diretor, Stanislavski quis que o ator evitasse esses mesmos clichês.

Assim, o ator que se deixa absorver pela personagem (ou melhor, pelo objeto ficcional em criação) absorve-se pelo trabalho até o ponto em que se torna o próprio trabalho, no sentido de não existir mais qualquer distância entre eles. A absorção naquilo que se está fazendo é imprescindível. Exige que modos de consciências como a *percipiente* (da percepção), a *imaginante* (da imaginação) e a reflexiva-cúmplice (de recordação) aconteçam ao longo do trabalho.

Muitos atores bloqueiam o fluxo da criação pois procuram inspiração para a grande ideia. Assim, o pensamento, o racional, o lógico podem travar o fluxo criativo caso tornem-se condição primeira para a criação. Outra questão que pode impor barreiras ao fluxo criativo do ator é a ideia aprendida de que o homem deve sempre acertar, destacar-se, mostrar inteligência, evitar o ridículo e a exposição, ter bons modos, ser bom e educado, ter alta exigência consigo mesmo.

Poderiam ser citados aqui inúmeros modos impositivos de ser que são transmitidos pelas mediações dos grupos humanos, como escola, religião e família. Esses grupos acabam inibindo o espaço para representar o erro, o fracasso, o irracional, o proibido, o feio, o inesperado, o grotesco. No entanto, esses modos impositivos mediados pela cultura são, na verdade, bons ingredientes para o trabalho criativo do ator.

Afinal, o ator é aquele que diz “sim” em situações em que o público comumente diria “não” – por pudor, vergonha ou até mesmo imposição social do que é coletivamente acordado como permitido, desejável ou

aceitável. Dessa forma, o ator em estado de disponibilidade, a partir do seu psicofísico-poético, torna-se objeto fascinante e gerador de identificação ou de distanciamento em relação àquele que o observa, no caso, o público.

Cabe diferenciar o psicofísico-poético do personagem. O psicofísico-poético, ao mesmo tempo em que é objeto para o outro, é o movimento em busca de ser, pois é nada. Não está dado, nem pronto, mesmo após a estruturação de um jogo para apresentação. Ele ainda tem espaço para criar. A performance³² acontece tanto no próprio levantamento criativo que instaura o psicofísico-poético em jogo quanto na apresentação desse material, pois nunca se conclui, é sempre um ser em processo de totalização, ou seja, em busca de si. Diferentemente da concepção clássica de personagem que o vê como dado ou depois de pensado, experimentado e criado, torna-se uma coisa fixa com pouquíssima margem de mudança.

O teatro, para Sartre, deve permitir ao espectador compreender a si mesmo, compreender a complexidade de um ato. Mesma função que tem a literatura: remeter o leitor a si próprio, colocá-lo diante de situações-limite para que apreenda a época em que vive e perceba o que constitui o drama da condição humana: dever escolher, dever morrer (MONNIN, 2017, p. 250).

Se o psicofísico-poético media o trabalho criativo do ator como seu instrumento fundamental, pode-se dizer que o ator, enquanto produtor e produto, é:

[...] um portador de signos, um cruzamento de informações sobre a história contada (seu lugar no universo da ficção), sobre a caracterização psicológica e gestual das personagens, sobre a relação com o espaço cênico ou o desenrolar da representação (PAVIS, 2005, p. 31).

Por isso que o treinamento técnico do ator implica em “higienizar” seu psicofísico, isto é, fazer com que ele deixe de expressar sua dinâmica psicofísica pessoal para criar outra dinâmica psicofísica extrapessoal: irrealizar-se. O treinamento deve levar o ator a jogar de forma espontânea, dando fluxo à criação. Os dispositivos de criação devem servir para que o ator aja e, conseqüentemente, deixe o mundo agir sobre ele. Esses

dispositivos devem levar o ator a se disponibilizar para o inesperado. Por isso, é importante que eles não priorizem o pensamento e a combinação prévia, mas a experiência em si, ou seja, encontrar o caminho caminhando.

Os “saberes”³³ (técnicas, referências visuais, musicais, leituras e até visão de homem e de mundo) podem ser recuperados no ato da criação pela consciência. O ator joga. E o jogo nunca é interno ou inconsciente, mas uma expressão revelada pelo corpo que age, mas também pela consciência que se relaciona com as coisas da cena, com os outros atores e também com o público. “[...] se nós nos apropriarmos da teoria de Sartre, poderemos entender que quando o ator representa um personagem ele precisa abandonar sua própria dinâmica psicofísica para assumir a dinâmica psicofísica do personagem” (CESCONETTO, 2010, p. 3).

Na medida em que o trabalho criativo acontece, os resultados alcançados já denotam o teor e a circulação pulsante da obra. Logo,

[...] a arte [...] é um tal fazer que, enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer. A arte é uma atividade na qual execução e invenção procedem simultâneas e inseparáveis [...] Concebe-se executando, projetando-se fazendo, encontra-se a regra operando (PAREYSON, 1993, p. 31-32).

O trabalho criativo do ator é permeado pelo movimento para fora de si, no caso, sua consciência desliza em busca das coisas e também em direção aos outros que jogam com ele em cena. A ação é construída no espaço entre esses atores, no espaço do *entre*. Entre-um-e-o-outro. Entre-um-e-o-espaço. Entre-um-e-outro-e-o-espaço. A criação dá-se ali, no olhar, na cumplicidade, na atenção ao que está acontecendo, na pura relação. Da mesma forma que o ator em jogo agita o mundo ficcional da cena, este, por sua vez, também tem força imaginária sobre o ator que está em disponibilidade atenta.

Desse modo, a partir de Sartre, pode-se afirmar que uma possibilidade para o teatro é a expressão de ações no mundo, de relações tecidas, emoções representadas em ato no tabuleiro do jogo poético teatral. Schneider (2006, p. 302), citando Sartre, esclarece que:

[...] no existencialismo sartriano, o subjetivo é um momento do processo objetivo. O psicológico não é uma entidade *em-si*, uma estrutura mental; ele é transcendente, é um processo dialético de apropriação da objetividade, de interiorização da exterioridade. O psicológico só existe como subjetividade objetivada.

Por esse motivo, pode-se dizer que no ato criativo toda gama de subjetividade ficcional se objetiva no psicofísico-poético em jogo, na expressão do olhar, dos gestos, das nuances vocais, do ritmo corpo/consciência-espacial, do corpo/consciência-textual, do corpo/consciência-emocional, do corpo/consciência-relacional-com-os-outros-atores-e-com-as-coisas-(elementos)-da-cena.

Para que possamos compreender de que forma é possível que a subjetividade se objetive no psicofísico-poético em jogo, é necessário falar dos modos da consciência de primeiro grau que estão envolvidos no trabalho do ator. Logo, pode-se dizer que o processo de criação é sustentado no manejo de dois modos de consciência: *percipiente* (que é da percepção) e *imaginante* (que é da imaginação), conforme a teoria existencialista sartriana.

A percepção, basicamente, é um fenômeno de consciência espontânea de primeiro grau que apreende um objeto concreto, real, do mundo (SARTRE, 2018). Exemplo: levar um tapa no rosto. O tapa torna-se objeto concreto para a consciência *percipiente*. Dessa maneira, o outro tem consciência do tapa no rosto, que pode ser sentido de forma forte ou fraca. Logo, a percepção desse objeto (tapa no rosto) leva o ator a trabalhar dentro de uma regularidade da realidade que é, sobretudo, uma realidade humana.

O mundo só se constitui, se organiza, através do homem; se não existisse o homem, teríamos, somente, a realidade bruta e indiferenciada. Só há mundo porque o homem transcende aquilo que está “dado” e estabelece significações, ordenamentos; organiza, com isso, a realidade, tornando-a humana. Da mesma forma, o homem só se humaniza por estar inserido em um mundo que lhe possibilita contornos sociais e sociológicos. Não existe nenhum indivíduo que não seja situado em um certo local, em um dado tempo, em uma certa sociedade (SCHNEIDER, 2011, p. 13).

Da mesma forma, pode-se dizer que o teatro só existe porque existe o homem. Afinal, é o homem que organiza e dispõe da arte como forma de reapresentar o vivido cuja raiz está na própria realidade humana. O teatro revela-se na relação de percepção com o objeto ficcional. O público assiste levando em conta os saberes construídos pela nossa cultura e sociedade. Assim também o ator busca trabalhar. E esse trabalho acontece no plano da espontaneidade, como já mencionado anteriormente.

O plano da espontaneidade é aquele no qual não estamos posicionais enquanto sujeito, é a consciência não judicativa. Nele realizamos as nossas ações, nossos pensamentos, nossas emoções, sem tomarmos distância delas, estamos como que engolidos pela nossa experimentação concreta. [...] É o que Sartre denomina consciência de primeiro grau, na qual não há lugar para o eu, sendo, portanto, não posicional deste (SCHNEIDER, 2006, p. 305-306).

No fenômeno da percepção não há primazia do ego, o que equivale a dizer que a consciência *percipiente* é relação direta com um objeto dado no mundo, por exemplo, uma poltrona, um vestido, um machucado sob a pele, um beijo roubado, enfim, a consciência sempre será consciência de alguma coisa. Se um ator encontra-se em uma situação de jogo e outro ator que joga com ele rouba-lhe um beijo, o primeiro será consciência do beijo roubado e isso deve ter uma força de afetação que seguirá pela atração ou pela repulsão ao beijo roubado. No entanto, o que vai determinar o caminho a seguir na cena não será a razão singular do Ego de um ator, mas a escolha necessária, diante das situações dadas³⁴, que dá sustentação à teia ficcional, ou seja, se um faz o Romeu e o outro a Julieta e há uma atmosfera de interesse no espaço do entre-eles, o beijo roubado torna-se objeto de atração, independentemente dos quereres ou não dos atores. É certo dizer que o trabalho do ator é muito íntimo, encarado por cada um como um nível maior ou menor de exposição. Mas essa análise não compreende o caráter técnico do trabalho, ainda que se fale muito das múltiplas práticas de que o teatro dispõe hoje em dia. E isso é verdadeiro. Não há uma forma única de fazer teatro. Existem teatros. O intuito, portanto, não é negar a existência das

outras formas, mas descrever a possibilidade que não se apoia na interioridade, no inconsciente, na expressão do ego do ator, e sim na relação da consciência com um determinado objeto do mundo.

Outra forma de consciência muito importante no trabalho do ator é a *imaginante*. Sartre (1996) explica que a imaginação é um tipo de consciência que se relaciona com o mundo real, negando-o. Dessa forma, o ator cria sob um fundo de mundo, pois, ao ultrapassá-lo e negá-lo, ele o recria irrealmente. Por isso, a imaginação é um ato de consciência que apreende um objeto irreal.

[...] a imaginação vive sobre um fundo de realidade, mas a ultrapassa, caracterizando-se como uma possibilidade de fuga de nossa facticidade. Homem, para ele, recusa o mundo real em sua concretude de ser *em-si* e através de sua imaginação cria relações e atribui sentido a tudo o que o circunda. Isto porque, para Sartre, a relação e o sentido são fundamentalmente determinados pela falta (SOUZA, 2008, p. 2).

É a partir da consciência *imaginante* que se constrói o psicofísico-poético, pois este se encontra em um fundo de mundo real, no caso, o corpo do ator. O corpo do ator torna-se *analogon*, isto é, “[...] o intérprete de Hamlet serve-se de si mesmo, de seu corpo, como *analogon* desse personagem imaginário. [...] Não é o personagem que se realiza no ator, é o ator que se irrealiza em seu personagem” (SARTRE, 1996, p. 248-249). A imaginação também é uma consciência de primeiro grau (pré-reflexiva), sem o posicionamento do Ego. “É, dessa forma, uma consciência espontânea. Ela é uma espontaneidade criadora, já que inventa seu objeto como lhe aprouver [...]” (SCHNEIDER, 2011, p. 176).

O objeto em imagem é um *irreal*; isto quer dizer que ele não tem nenhuma característica dos seres que têm existência material: o espaço, nele, é um espaço irreal, específico: posso atravessar paredes, pular distâncias entre montanhas, etc. O tempo da imagem também é um irreal, pode comprimir-se, dilatar-se, não é irreversível como o tempo real: uma situação ocorrida em um sonho pode ser desfeita, ou pode durar um segundo, quando, na realidade, situação real exigiria meses para se realizar (uma gravidez, por exemplo). [...] É preciso que o sujeito que imagina se irrealize, para que possa acompanhar o objeto irreal, ou seja, que ele se absorva inteiramente nessa consciência, que perca a relação com as propriedades materiais do mundo, que ele mesmo se experimente como personagem no imaginário (SCHNEIDER, 2011, p. 175-176).

O psicofísico-poético é o ser ficcional, ou seja, um objeto irreal posicionado por uma consciência imaginante. O suporte para esse objeto que serve de *analogon* é o corpo do ator que se metamorfoseia conforme o conflito se estabelece, em um trabalho de irrealização rumo às situações ficcionais.

1.5 PROPOSIÇÕES ENTRE O JOGO DO ATOR E A NOÇÃO DE LIBERDADE EM SARTRE

Outro ponto importante é considerar que os atos criativos exigem do ator o enfrentamento com sua liberdade ontológica e a construção da cena como um ato de irrealização e, ao mesmo tempo, de engajamento. A criação se dá nessa relação entre o criador e as possibilidades que se apresentam na própria situação de criação em um plano de espontaneidade, isto é, só se chega a alguma constatação artística a partir do acúmulo sucessivo de atos criativos (consciência reflexiva-cúmplice). Até mesmo porque o jogo acontece na medida em que os elementos vão surgindo no espaço do *entre*. Entre um ator e outro em disponibilidade. É nesse espaço que a criação se objetiva. Portanto, é estabelecida uma relação indissociável entre o criador (jogo) e a cria (psicofísico-poético), e é na busca pelo sentido daquilo que se cria que o trabalho assemelha-se à mesma liberdade ontológica encontrada no Ser do homem.

Sartre conceitua a liberdade como uma condição intransponível do homem, da qual ele não pode, definitivamente, esquivar-se, isto é, o ser-humano está condenado a ser livre e é a partir desta condenação à liberdade que o homem se forma. Não existe nada que obrigue o ser humano agir desse ou daquele modo. Sartre tem como ponto de partida a liberdade nas ações de escolher, o que fazer é sempre intencional, ou seja, é impulsionado por um desejo consciente dos princípios dessa escolha. [...] A escolha revela a responsabilidade, diante de uma questão o homem deve optar por uma alternativa e por um critério pelo qual essa alternativa foi escolhida. A angústia significa optar entre alternativas que não possuem critérios externos à escolha. [...] Dessa forma, a liberdade não é uma conquista humana, ela é uma condição humana (SILVA, 2013, p. 94).

Dessa forma, nos processos criativos engendrados pelo ator, a liberdade é também uma condição de trabalho. Mesmo que possa haver algumas demarcações, como texto, um argumento pensado pelo diretor ou regras para o desenvolvimento do trabalho, ainda assim, a forma como o ator se posiciona em face da situação, o que ele escolhe fazer e como fazer são do campo da liberdade do seu Ser artista que o escapa a todo o momento. Até mesmo porque esse Ser artista, mais especificamente a ação que o legitima, não é da ordem do interno do ser homem, mas de uma falta legítima que lança o artista em uma relação entre a consciência e o mundo. É aqui, no mundo, relacionando-se com o outro, com o espaço e com as coisas (elementos cênicos), que a criação se faz.

Claro que se fala em uma liberdade em situação, pois o psicofísico-poético se relaciona e se mostra no próprio jogo, com seu campo de possibilidades derivado do fluxo dos acontecimentos criados, isto é, as situações dadas. Schneider (2006, p. 297-298) explicita que:

O existencialista posiciona-se, com firmeza, contra o senso comum e contra toda a filosofia anterior, ao afirmar que ser livre não significa obter o que se quer, mas sim determinar-se a querer. Portanto, a liberdade não diz respeito ao plano moral, da escolha entre o “bem e o mal”, mas sim ao plano ontológico, da escolha de ser. A liberdade é constitutiva do ser do homem. [...] Portanto, liberdade de escolher é muito diferente de liberdade de obter. Sartre cita o exemplo do presidiário que, apesar de não ser livre para sair da prisão quando lhe aprouver, é sempre livre, no entanto, para tentar sua libertação, qualquer que seja sua situação, ele sempre pode projetar sua fuga e descobrir o valor desse projeto. Nada mais paradoxal do que uma pessoa em situação de tortura, como Sartre descreve no conto O Muro: viver a angústia da liberdade em seu extremo, pois terá que decidir até quando suportará a dor, se preferirá morrer, sofrer ao extremo ou contará ao torturador o que ele quer saber.

Dessa forma, no jogo entre os psicofísicos-poéticos, a absorção no fluxo dos acontecimentos é a condição para que o ator esteja em estado de disponibilidade. Em outras palavras, a criação só cria a partir da absorção da consciência no fluxo dos acontecimentos, no qual a disponibilidade é a necessidade técnica do ator de não permitir o posicionamento do Ego para si, pois isso “descriaria”, no sentido de fazer desaparecer, o que foi criado. Na

medida em que o jogo transcorre, os conflitos exigem que cada psicofísico-poético aja, mova o mundo irrealmente, portanto, escolha ser alguém que deseja viabilizar algo. Esses conflitos exigem confronto entre projetos ficcionais diferentes; instauram a contradição.

O trabalho do ator é fazer escolhas o tempo todo, na medida em que age irrealmente. Essas escolhas são feitas em liberdade, ou seja, nada o obriga a agir de uma forma específica. Essa liberdade pode gerar ou vir acompanhada de angústia, emoção que, apesar de ser vista, de modo geral, como negativa, é da esfera da existência. Agir no mundo gera angústia, pois impõe ao homem um posicionamento, uma busca constante por si mesmo ou pelos sentidos das suas ações no mundo; expressado no palco pelo psicofísico-poético em jogo do ator. Sobre a angústia, Silva (2013, p. 101) cita uma passagem de Sartre que diz: “É na angústia que o homem toma consciência de sua liberdade, ou, se se prefere, a angústia é o modo de ser da liberdade como consciência de ser, é na angústia que a liberdade está em seu ser colocando-se a si mesmo em questão”.

A partir dos elementos expostos até aqui, pode-se constatar que o trabalho do ator compreende a ação criativa como um ato de transcendência do artista no mundo. Para que isso aconteça, é necessário inventar no próprio ato criativo os caminhos da criação, em uma constante descoberta e invenção no seio da experiência artística, fundada na liberdade. Assim, o ator joga com o psicofísico-poético no plano da espontaneidade, ou melhor, totalmente absorvido nos modos de consciência de primeiro grau (*percipiente, imaginante* e reflexiva-cúmplice). Como já mencionado, todas essas são consciências pré-reflexivas, não posicionais de si, sem o aparecimento do Ego. Portanto, sem a reflexão crítica, que é uma consciência de segundo grau, na qual o Ego apareceria, podendo levar ao bloqueio do fluxo criativo e tirando o ator da sua condição técnica de trabalho.

As escolhas feitas ao longo do jogo são relações tecidas e inventadas nos espaços dos *entres* da criação, isto é, entre os psicofísicos-poéticos, em um acontecimento localizado em espaço e tempo irreais. A consciência relaciona-se com as coisas e os outros; já o corpo expressa irrealmente emoções e ações como *analogon* em um fundo de mundo real. Dessa maneira, o ator se irrealiza na cena imaginária e é absorvido em seu trabalho ficcional.

O diretor ou o professor de teatro deve levar os atores a se absorverem no trabalho. Para isso, é necessário propor dispositivos criativos que não partam de uma elaboração prévia, combinação anterior ou reflexão a priori, mas que levem os atores a jogar de forma espontânea, como se tivessem sido “pegos de surpresa”. O inesperado faz com que o ator viva uma experiência no ensaio. Por isso, a ideia surge da experiência, e não o contrário.

Os dispositivos criativos descritos a seguir apontam uma possibilidade de trabalho para levar o ator a criar estando absorvido no plano da espontaneidade. Esses dispositivos foram utilizados como exercícios de preparação e como exercícios de levantamento de material criativo no contexto do Grupo Teatral Phoenix, da Universidade Regional de Blumenau, em Santa Catarina, do qual sou coordenador e diretor, para a montagem do espetáculo “Duas famílias rivais”, adaptado de Romeu e Julieta, de William Shakespeare.

¹⁸ Russ (1994, p. 111) no seu *Dicionário de Filosofia*, cita Sartre “[O fenômeno] não indica, para além dele, um ser verdadeiro que seria, este sim, absoluto. O que ele é, ele o é absolutamente, pois se desvela *como é*”.

¹⁹ Intelectual, filósofa existencialista, feminista e escritora francesa.

²⁰ Filósofo francês influenciado pelo existencialismo de Sartre.

- 21 “Estudo dos fenômenos ou de um conjunto de fenômenos; *Husserl* desenvolveu plenamente esta disciplina, como ciência rigorosa, operando uma volta às próprias coisas” (RUSS, 1994, p. 111). “Corrente filosófica fundada por Husserl, visando estabelecer um método de fundamentação da Ciência e de constituição da Filosofia como ciência rigorosa. O projeto fenomenológico se define como uma ‘volta às coisas mesmas’, isto é, aos fenômenos, aquilo que aparece à consciência que se dá como seu objeto intencional. O conceito de intencionalidade ocupa um lugar central na fenomenologia, definindo a própria consciência como intencional, como voltada para o mundo: ‘toda consciência é consciência de alguma coisa’ (HUSSERL). Dessa forma, a fenomenologia pretende ao mesmo tempo combater o empirismo e o psicologismo e superar a oposição tradicional entre realismo e idealismo. Fenomenologia pode ser considerada uma das principais correntes filosóficas do século XX, sobretudo na Alemanha e França, tendo influenciado fortemente o pensamento de Heidegger e o existencialismo de Sartre [...]” (JAPIASSÚ; MARCONDES, 1996, p. 75).
- 22 “(s.f.): lat. Escolástico *ontologia*, composto do grego *on*, *ontos*, *ente*, ser, e *logos*, ciência, discurso, estudo. Para a *Filosofia Contemporânea*: parte da filosofia que estuda os seres em si mesmos ou estudo da existência em geral. Designa também uma compreensão do ser” (RUSS, 1994, p. 205).
- 23 Nota de rodapé incluída por Sartre em *O ser e o Nada* (2018) para explicar a palavra posicionamento: em fenomenologia, sinônimo de “tese” (do grego, *Thésis*), ato de colocar algo como existente no mundo.
- 24 Nota de rodapé incluída por Sartre em *O Ser e o Nada* (2018) para explicar a ideia da palavra alemã *Erlebnis*, a qual designa uma experiência interna, uma “vivência” da consciência.
- 25 Corpo e consciência indissociável. Complexo biológico que possibilita a existência no mundo e o estabelecimento das relações com esse mundo.
- 26 Jogar significa, conforme Patrice Pavis (2005), atuação, interpretação, à própria atividade teatral no que diz respeito à arte do ator.
- 27 A consciência que posiciona um objeto irreal é a consciência imaginante, isto é, o processo de imaginação.
- 28 A espontaneidade a que Sartre se refere é esse movimento de intencionalidade que a consciência tem de posicionar um objeto por vez e ser consciência de ponta a ponta. É o campo da experiência vivida. É o primeiro momento antes da reflexão sobre alguma experiência, na qual em um segundo momento pode-se constatar sendo algo ou alguém em uma dada situação. Outros autores falam sobre espontaneidade, como Moreno, criador do Psicodrama. Ele diz que: “A espontaneidade é (ou não) disponível em graus variáveis de acesso imediato, desde zero ao máximo, operando como um catalizador psicológico” (MORENO, 2009, p. 136).
- 29 Obra escrita por William Shakespeare.
- 30 “O pensamento clássico não reconheceu a existência do inconsciente. Descartes, com efeito, identificava consciência e psiquismo. O mérito do filósofo alemão Leibniz será o de abordar o problema do inconsciente. Na época moderna, Freud vai mostrar a plena legitimidade desta noção, definida doravante a partir do recalque” (RUSS, 1994, p. 144).
- 31 “Apesar de Freud apontar o recalque como um dos destinos da pulsão, ficamos sabendo por ele mesmo que aquilo sobre o qual incide o recalque não é a pulsão propriamente dita, mas um de seus representantes: o representante ideativo. Na verdade, a pulsão está aquém da distinção entre consciente e inconsciente, na medida em que ela jamais pode tornar-se objeto para a consciência e que, mesmo no inconsciente, ela tem de ser representada por uma ideia” (GARCIA-ROZA, 2008, p. 153-154).

- 32 “Aplicada ao teatro, a *performance* é o fato de que uma ação é realizada pelo ator ou, de um modo mais geral, por todos os meios da cena. É ao mesmo tempo o processo de fabricação e o resultado final.” (PAVIS, 2017, p. 225).
- 33 Entendido aqui como aquilo que alguém sabe e carrega consigo a partir dos processos de mediação educacional, cultural e social. Não é como um processo psicológico oriundo de uma reflexão que resulte em um saber psicológico, isto é, perceber quem se foi ou se é em uma dada situação.
- 34 Termo utilizado para referir-se aos elementos/pistas que cada ator/jogador dá ao outro e que se empilham na criação, isto é, pode ser o somatório de elementos que respondam às famosas perguntas já propostas por Spolin (1998): quem, onde e o que está acontecendo. Porém, o foco maior é a resposta que cada ator dá a cada elemento que se propõe, pois isso é exercício da liberdade no sentido que não é possível não escolher, a escolha é inevitável mesmo que a escolha acabe sendo a não escolha. A recusa da escolha aqui não é vista simplesmente como bloqueio cênico, apesar de sê-lo, mas como momento de aprendizagem em que o ator aprende seus limites e como responder a eles.

2. OS DISPOSITIVOS CRIATIVOS NA PESQUISA

Primeiramente, gostaria de situar que, ao longo de toda minha carreira como ator, diretor teatral e professor universitário, pude notar a questão cerne que levanto neste trabalho – a problemática da disponibilidade do ator, que sempre foi um fator importante nos momentos de criação.

Em muitas ocasiões, percebi que a negação a um impulso criativo cênico ou até mesmo a recusa em experimentar algo, a princípio, sem propósito certo fazia com que o processo criativo dos atores ficasse congestionado, isto é, sem a disponibilidade necessária para a criação espontânea. Isso acontecia por razões e motivos diversos, mas era comum a angústia dos atores diante da necessidade de escolher uma ação, um caminho, já que o processo era permeado pela liberdade.

Diante de um problema cênico – momento em que a consciência deveria voltar-se para aquilo que está sendo criado a partir da percepção e, conseqüentemente, da imaginação, a fim de surgir o jogo criativo –, alguém sempre queria resolver o problema recorrendo à reflexão, ao pensamento, ao recurso da ideia mágica, boa, inteligente, criativa o suficiente para que a cena avançasse e funcionasse.

E muitas vezes a angústia gerada nos momentos do “E agora? Como avança essa cena?” acabava gerando uma desconexão com o ato criativo espontâneo e o rompimento do tênue clima ficcional.

O impulso criativo deve-se concatenar com o que foi feito e com o que ainda está por fazer, pois a consciência, conforme Sartre (2018) indica, é sempre um voltar-se para fora. Nesse caso em específico, posso dizer que a consciência volta-se para o objeto artístico que está sendo criado aqui no mundo, nas relações estabelecidas nos espaços dos *entres* expressivos.

Diferencio impulso criativo de ideia criativa. O impulso surge regido pela percepção do que está acontecendo ou não, dos atores que estão jogando, da situação do jogo (suas regras, seus momentos, seus objetivos). Portanto, no impulso criativo, o psicofísico-poético do ator está envolvido. Encontra-se no plano da espontaneidade, isto é, da experiência em si mesma na qual a consciência de primeiro grau pode se absorver.

Já na ideia criativa, o que importa é o produto finalizado, resultado de uma concepção via reflexão. Dessa forma, a experimentação é posterior à ideia. É de dentro para fora e nem sempre está concatenada com o que está acontecendo no momento. Nesse caso, o objeto da consciência torna-se a ideia, e não o acontecimento vivido, a experiência.

Os procedimentos criativos empreendidos nas montagens teatrais da SinoS Cia de Teatro, onde iniciei minha trajetória profissional e realizei inúmeros espetáculos tanto para o público adulto quanto para o público infantojuvenil, foram conhecimentos valiosos para a minha história profissional como artista de teatro. Tanto que pude revisitar esses mesmos procedimentos em um contexto diferente daquele, que era um grupo de artistas com formação completa em teatro: agora em um contexto universitário, com o Grupo Teatral Phoenix.

O Grupo Teatral Phoenix foi fundado no dia 6 de março de 1974 por iniciativa de um grupo de estudantes da Universidade Regional de Blumenau (FURB) juntamente com a professora de Artes Cênicas Edith

Kormann, que esteve em sua direção até outubro de 1989. Desde sua fundação, o grupo representa a FURB em todas as instâncias de apresentações. Ao longo de sua história, contou com diversos coordenadores/diretores, que contribuíram com uma pluralidade de linguagens cênicas em suas representações. O foco, entretanto, sempre foi a busca pela qualidade técnica e estética ao propiciar um estudo sistemático dos aspectos do fazer e pensar teatral. Apesar de ser composto de acadêmicos de diversos cursos de graduação da universidade, além de voluntários da comunidade local, o grupo sempre esteve pautado no treinamento técnico do ator a fim de desenvolver aptidões cênicas para a construção dos espetáculos. O trabalho visa estimular a prática de teatro entre os universitários, integrando a universidade com a comunidade, tanto pela participação de integrantes internos e externos, quanto pelas apresentações de espetáculos para a população da região, visando ao desenvolvimento na construção da cidadania e na melhoria do ser humano para relações mais sensíveis e solidárias.

Há quatro anos sou coordenador, professor e diretor artístico do Grupo Teatral Phoenix. Inicialmente, entrei como diretor assistente na montagem “Sonho de uma noite de verão”, quando a coordenação do grupo e a direção do espetáculo eram da professora Pita Belli³⁵. Depois, quando assumi a coordenação e direção-geral do grupo, no primeiro ano de atividades foi desenvolvida a montagem do espetáculo de rua “Réquiem de passagem”, texto meu em parceria com a dramaturga Chell Sant’Ana. O espetáculo foi montado para ser apresentado na Mostra Integrada de Pesquisa, Extensão e Cultura (MIPE) da FURB. No ano seguinte, houve mudanças na composição do elenco e começamos a preparação para a montagem de “Duas famílias rivais”, adaptação de *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, realizada pela dramaturga Chell Sant’Ana com direção artística minha. Ao todo, foram três trocas de elenco e dois anos e meio entre

processos de montagem e apresentações. É sobre esse período que tratarei daqui em diante.

Em 2019, o grupo iniciou o processo de montagem de “Eles estão vindo e ainda nada está pronto (título provisório)”, uma espécie de manifesto artístico-político de uma trupe *on a work in progress*. Esse processo teve uma primeira estreia no final de 2019, com um ensaio aberto. E, agora, em 2020, com a pandemia do novo coronavírus no Brasil e no mundo, o grupo se adaptou às tecnologias de informações e comunicação, como o Microsoft Teams, e está estudando formas de performar na internet. Todos esses trabalhos foram e são realizados adotando os princípios apontados neste estudo.

A seguir, são descritos alguns dispositivos de criação que impulsionam o ator para o estado de disponibilidade, que age e perpassa pela construção de um psicofísico-poético em jogo. A ideia é que esses dispositivos possam treinar tecnicamente o ator, sua abertura para a criação, a aceitação de situações dadas no ato do jogo pela percepção e ainda o acionamento de sua imaginação criadora, necessária para o ato criativo acontecer.

Os dispositivos de criação servem tanto como instrumento de treinamento do ator quanto como possibilidade de levantamento de material criativo para um determinado fim artístico.

2.1 DISPOSITIVO 1 – AQUECIMENTO/PREPARAÇÃO PARA A EXPERIÊNCIA

Caminhada pelo espaço ressaltando três focos essenciais, que são: atenção ao psicofísico, atenção ao outro, atenção ao espaço. Esses três focos devem ser acionados aos poucos com o objetivo de fazer com que o grupo

de atores desperte a percepção de si, do outro e do espaço e se coloque em estado de disponibilidade.

No foco ao psicofísico, solicito que os atores percebam sua respiração, seus pés no chão, a passagem do peso corporal de um pé para o outro. Peço que sintam a coluna vertebral, os braços pendendo ao longo do corpo e ao ritmo da caminhada; que distensionem os músculos dos ombros, pescoço e rosto e que mantenham o olhar no horizonte. Posso solicitar ainda que percebam quais pensamentos surgem, eventuais sensações ou emoções que possam bloquear o processo que se inicia; e que tentem se colocar abertos para o trabalho, isto é, de modo inteiro e presente na sala de ensaio.

Aos poucos, peço para intensificarem a caminhada com mais energia e disposição, acordando todas as partes do corpo. A caminhada vai acelerando na medida em que solicito ao grupo um ritmo mais intenso em seus deslocamentos no espaço. Eventuais paradas e recomeços podem ser realizados, conforme o objetivo do trabalho com o grupo no dia.

Se forem abordados os elementos técnicos do trabalho do ator, podem ser solicitadas paradas para treinar o tônus muscular, a respiração, a precisão corporal, a noção espacial; e retomadas para buscar o corpo decidido, produção de energia e sua manutenção, os impulsos internos que deslocam e desenham o corpo do ator no espaço. Nesse ponto, uma boa referência para embasar o trabalho é “os princípios que retornam”³⁶, levantada pelo teatrólogo e diretor Eugênio Barba (1995) em seu teatro antropológico.

No foco ao outro, oriento os atores a perceberem o olhar, o movimento do corpo e as expressões do outro. Lembro que eles não estão sozinhos, existem outras pessoas dividindo o mesmo espaço. Peço que olhem uns para os outros e que se permitam ser olhados, isto é, tudo o que o outro faz chama sua atenção e vice-versa, de forma que um torna-se suporte real para o outro. Conforme Sartre (1996) nos esclarece no seu livro *O Imaginário: psicologia fenomenológica da imaginação*, o psicofísico do ator torna-se *analogon* (suporte real para surgir a imaginação, que *irrealiza* o gesto, o

olhar, a atitude do outro). Com isso, levo os atores a abandonarem-se, esquecerem-se por alguns minutos e construir um psicofísico-poético em jogo.

No foco ao espaço, peço que cada ator perceba o seu entorno, como seu corpo se desloca, qual a distância de si para os demais, o olhar do outro nessas distâncias, nesses espaços dos *entres*. Peço que cada um procure ocupar o espaço vazio da sala, que dilate seu corpo em direção ao vazio de si mesmo e da própria sala. Dependendo do objetivo que se queira alcançar, pode ser solicitada mais dinamicidade, com aumento do ritmo, para criar a necessidade de desviar do outro em movimento também.

Podem ser trabalhadas noções de espaço, tempo e movimento na variação desse dispositivo criativo; avanço no espaço em um tempo lento, rápido ou muito rápido. Nesse caso, escolha um número menor do que o número total de atores e atribua um número para cada, de forma que haja repetição. Por exemplo, se o elenco for de vinte atores, dê um número de um a dez para cada, repetindo a numeração até atingir a totalidade dos atores em jogo – nesse caso, cada número seria atribuído a dois atores. Se o elenco for menor, pode ser adotada tanto a repetição de números quanto a não repetição – nesse caso, cada jogador estaria jogando por si. Importante ressaltar que essa distribuição deve ser realizada sem parar o deslocamento dos atores no espaço.

O jogo continua com o acionamento da palma. Quando acionada, todos devem segurar os deslocamentos no espaço, congelando seus movimentos imediatamente. Em seguida, com uma nova palma os deslocamentos são liberados – sugere-se a escolha de um, dois ou mais números para deslocarem-se. Também pode ser orientada uma velocidade específica para o deslocamento, se devagar ou rápido. Os atores que estiverem em movimento no espaço não devem esbarrar naqueles que estão congelados e devem seguir as instruções dadas.

Outra variação é pedir que todos congelem e que um de cada vez faça com o corpo um desenho no espaço. Um inicia desenhando os movimentos no espaço e chama outro ator para dançar com ele; este último chama outro e assim por diante, até todos estarem desenhando movimentos no espaço. Nessa etapa também pode ser escolhida uma velocidade para o jogo.

Por fim, ainda com a movimentação paralisada, pode ser requisitado o destrave de pequenas frases, palavras, sons, cantorias, que devem acontecer em fluxo, sem parar para pensar antes. No momento em que a movimentação é retomada, as palavras, os sons, as cantorias devem cessar, permitindo que apenas o corpo evolua no espaço em liberdade. Em uma nova parada, as palavras devem voltar a fluir livremente, mas com o corpo congelado no espaço. O diretor pode solicitar que apenas um integrante por vez evolua no espaço com as ações físicas (corpóreas e vocais) enquanto os demais permanecem imóveis. Nesse caso, o diretor deve observar a criação do ator e, a partir disso, adaptar a intensificação de algum elemento ou acionar outro jogador que dialogue com a criação do primeiro. Assim, surge algo mais complexo nesse espaço do *entre* dos psicofísicos-poéticos em jogo.

O que pude perceber com a aplicação desse dispositivo é que nesse estágio o ator encontra-se totalmente em disponibilidade, em uma atitude criativa mergulhada no plano da espontaneidade e com a atenção concentrada no que ele está desenvolvendo. A consciência está totalmente direcionada para a criação daquele material, isto é, é consciência de algo por vez, mas consciência de ponta a ponta. Na fluência das palavras ou do canto, é a consciência que posiciona cada palavra ou som um atrás do outro, como necessidade por algo no mundo, ou melhor, como necessidade de imaginar algo. Isso também acontece com os deslocamentos no espaço, que devem ser fluidos e sem a interrupção da racionalização. Caso contrário, ocorre o boicote ou o bloqueio.

O ator que se encontra em disponibilidade está totalmente na consciência de primeiro grau, portanto, no plano da espontaneidade. É a

consciência se relacionando com o espaço, mas também com os desenhos que o corpo produz nesse espaço, o ritmo e as palavras que surgem uma atrás da outra sem a necessidade de arquitetar o que se quer dizer ou cantar. É a criação enquanto acontecimento. Algo acontece e, a partir disso, o trabalho é desenvolvido.

O diretor, por sua vez, também precisa estar em estado de disponibilidade. Dessa forma, ele percebe essas coisas e joga junto nesses espaços dos *entres* da criação. A direção auxilia agindo de forma inventiva no processo de alguma demarcação que faça com que aquele material criativo bruto ganhe alguma lapidação possível.

O grande desafio está na recordação desse levante criativo por parte dos jogadores. Por isso, quando acontece um momento precioso de criação, no qual algo aparece no espaço de criação dos *entres*, é importante a anotação do que aconteceu e, principalmente, como aconteceu. Sentar e conversar é um momento didático necessário. Analisar o que aconteceu, o que possibilitou o estado de criação, viabilizar o processo de recordação do momento de criação são momentos técnicos imprescindíveis.

Algumas vezes é assustador como esse processo de criação, por sua intensa teatralidade, faz com que os jogadores que não estão naquele jogo se convertam em testemunhas do acontecimento.

2.2 DISPOSITIVO 2 – JOGO DO OLHAR E SURGIMENTO DE AÇÕES ESPONTÂNEAS QUE LEVAM A UMA CENA

Peço que os atores fiquem em duplas. Cada dupla deve conectar-se pelo olhar a uma distância média. O primeiro momento é de olhar e permitir ser olhado. Posso eventualmente diminuir ou aumentar a distância do *entre*, solicitando que as duplas deem passos para trás ou para frente. Com a

distância, a amplitude da percepção também diminui ou aumenta. O quadro figura-se de formas distintas dependendo da distância do *entre* que é estabelecida. Esse primeiro momento é de concentração a partir da consciência percipiente (percepção).

O segundo momento se dá a partir de um sinal (uma palma) que faz com que as duplas realizem uma ação sintética voltada para o outro e congelem essa ação mantendo toda a intencionalidade dela, sem perder a conexão com o outro.

A partir dos sinais constantemente disparados, os atores realizam ações no espaço do *entre-um-e-o-outro*. A consciência percipiente (percepção) se transforma em consciência imaginante (imaginação). Mas como acontece a passagem da percepção para a imaginação?

A ação física sintética congelada feita por um dos jogadores serve de *analogon* para a imaginação, ou seja, serve de pano de fundo real para que surja o irreal. Afinal, conforme Sartre (1996) elucida, o ato de imaginação é um ato de irrealização, pois a consciência põe um nada como objeto, torna-se pura criação. Por exemplo, se um ator abre os braços e sorri, o outro toma essa ação como objeto para sua consciência percipiente. Ele percebe os braços abertos e a feição feliz no rosto do outro. É consciência de braços abertos e consciência de sorriso nos lábios. Esses objetos – braços abertos e sorriso nos lábios – possuem uma força atrativa ou repulsiva. A cena só avança quando os atores escolhem e agem no espaço do *entre* estabelecendo uma relação de qualidade. Pode-se dizer que existe uma gama de possibilidades no ato da escolha. A ação congelada aparece de um jeito ou de outro, e isso é o bastante para continuar: rechaçar o futuro abraço ou mergulhar nele.

Não existe a possibilidade de uma não escolha, pois isso seria um bloqueio, uma espécie de “apagão criativo”. Se um não escolhe, o outro escolherá por ele, se não, não há cena. Esse é o momento em que os atores demarcam as situações dadas a partir das escolhas realizadas. Logo, são

esclarecidas algumas questões: o que está acontecendo – se é algo bom ou ruim; quem eles são – se são amigos ou inimigos; e qual é o lugar da ação – se estão em um lugar íntimo ou público, por exemplo. Esses elementos surgem no espaço do *entre* e acumulam informações para a continuidade da cena. Se a ação congelada parecer algo atrativo, o outro reagirá de forma aproximativa. Assim, a decisão é feita a partir da força de afetação da ação engendrada e percebida, que se torna, por sua vez, objeto para a consciência imaginante que inventa algo a mais. Por exemplo, eles são irmãos, faz muito tempo que não se veem e estão com saudades um do outro. O irmão chegou de viagem e uma festa o espera. Esse é um encontro feliz.

No terceiro momento, nas duplas, é solicitado que realizem o jogo de maneira fluida, buscando estabelecer uma relação de qualidade nos espaços dos *entres*. Dessa maneira, cria-se algo ali, na ação e reação no espaço dos *entres* (entre-si-e-si-mesmo-e-o-outro, entre-o-outro-e-o-espaco-e-eu, entre-eu-e-o-espaco-do-outro). A consciência se irrealiza e cria os psicofísicos-poéticos em jogo, isto é, as situações dadas aparecem de forma mais explícita e a cena imaginária acontece. Os atores estão em disponibilidade, seus corpos (psicofísicos) estão em estado de criação e, portanto, transformados em psicofísicos-poéticos. O que se vê então é o jogo entre esses psicofísico-poéticos. Isso significa que negam o mundo, seus corpos reais, a sala de ensaio, o público e irrealizam-se. Essa transformação é notada, pois é dotada de teatralidade, há um salto de qualidade naquilo que está sendo visto.

Lembrando que, para Sartre (2018), consciência é sempre consciência de uma coisa por vez e de ponta a ponta. Ela é um voltar-se para fora de si mesma, por isso o trabalho criativo acontece nos espaços dos *entres*. O que vai unificar o fluxo das inúmeras consciências é o objeto que, nesse caso, é o psicofísico-poético. Isso tudo acontece pela consciência de primeiro grau, portanto, espontânea, sem reflexão e sem o aparecimento do Ego para si.

Depois de transcorrido um período de tempo com as duplas jogando em fluxo contínuo, é solicitado que elas parem.

O quarto momento é de apresentar o que surgiu. O objetivo é mostrar o jogo entre os psicofísicos-poéticos em performance. A criação não cessa nesse ponto, no entanto, a performance é ainda o próprio ato criativo em curso. É o próprio acionamento do jogo que recupera os elementos ficcionais trabalhados durante toda a realização do dispositivo criativo.

Esse dispositivo pode ser realizado com todas as duplas jogando ao mesmo tempo, criando juntas, e, no quarto momento, as duplas mostram sua criação uma de cada vez; ou o processo pode ser feito com uma dupla por vez. Esse último caso é mais didático caso o objetivo seja treinar os atores para o estado de disponibilidade.

2.3 DISPOSITIVO 3 – JOGO DAS INDAGAÇÕES

Os atores ficam dispostos em duas fileiras laterais voltadas para o centro da cena, vazio. Um ou dois atores são chamados ao meio, virados para a “plateia”, onde o diretor/questionador estará posicionado e jogando junto.

Esse dispositivo criativo pode ser aplicado conforme os objetivos do ensaio. Caso seja um treinamento de aceitação do que surge, treino para a disponibilidade e o esquecimento do Ego, pode-se introduzir uma pergunta mais abrangente para os jogadores que estão no centro e para os jogadores que estão na assistência, por exemplo: “O que é preconceito?”; “Como você definiria o ser mulher?”; “O que você acha do presidente?”

Quando as respostas eram formuladas de forma a respeitar o “politicamente correto”, percebi que nem sempre os atores estavam em disponibilidade, pois estavam expressando algo em que realmente acreditam. Mas a direção pode provocar, confundir, fazer com que eles não entendam se aquilo que foi perguntado é para eles mesmos responderem ou

se é para eles responderem em estado de disponibilidade. A diferença é que, quando estão em estado de disponibilidade, as respostas são mais fluidas, soltas, criativas e, às vezes, “não politicamente corretas”, revelando múltiplas opiniões e personagens que surgem a partir disso. Um exemplo, se aos atores é perguntado: “O que você acha do nosso presidente em exercício?”, percebe-se a dificuldade que um ator que não é a favor do presidente tem quando escolhe defendê-lo, ovacioná-lo, por exemplo. Mas o interessante aqui é justamente mostrar as contradições das opiniões, os personagens antagônicos que possam revelar e agir de formas distintas quanto ao que é questionado. É como se fosse uma varredura, uma espécie de levante de personagens que existem na sociedade. Assim, podem ser trabalhados elementos de comicidade, como a ironia, o exagero, o deboche, entre outros.

Nesse dispositivo, os jogadores que estão na assistência podem participar a qualquer momento, assumindo a posição de um ou outro jogador do centro, em substituição imediata. Esse novo jogador que assume a posição no centro deve continuar o jogo a partir dali. O diretor também joga ativamente, sempre devolvendo as questões.

O que acontece, muitas vezes, é que o jogador sai da assistência com uma resposta pronta à pergunta, mas chega ao centro e a direção muda. É um ótimo dispositivo para treinar aceitação. As coisas no centro estão em constante mudança.

Uma variação desse dispositivo é fazer uma descrição emocional partindo da vivência dos jogadores do centro e ficcionalizando com as entradas dos demais. Por exemplo: “Você lembra de uma situação em que sentiu medo?”, “Como aconteceu essa situação?”, “Como você agiu na situação?”

A ideia é descrever a emoção detalhadamente. Lembrando que, para Sartre (2008), a emoção não é algo interno do sujeito, mas relação da consciência com o mundo. Para haver emoção, precisa acontecer algo no mundo. Não há emoção sem objeto emocionador. Para sentir medo, o

mundo precisa parecer assustador. Exemplo, se alguém entra à noite em uma rua sem saída e nota um rottweiler furioso no fim da rua, não haverá tempo para pensar que o cachorro é perigoso, que ele pode atacar e morder. A força emotiva desse objeto – rottweiler furioso – dá-se imediatamente. Logo, o coração acelera, o corpo congela, um frio passa pela espinha. A consciência é consciência de rottweiler no plano da percepção e que se transforma em consciência de medo. Pronto, a pessoa cai no mundo mágico da emoção. Pode gritar, correr, chorar, lutar contra o cachorro ou escalar um muro inacreditavelmente alto – a força da emoção permite fazer coisas que não seriam possíveis de serem feitas em estado de percepção imediata da realidade. A emoção também é uma irrealidade. O corpo todo se torna medo. Então, vive-se o medo de forma intensa.

A descrição dessa emoção pode ser feita com os jogadores, inclusive, de forma coletiva, com um descrevendo o que aconteceu a partir do ponto em que o ator anterior parou.

Eventualmente, pode ser solicitado ao grupo que improvise alguma parte dessa história com variações e riqueza de detalhes, ou então que a cena improvisada seja repetida por outros jogadores, mantendo ou não o eixo dos acontecimentos, livres para modificar algum detalhe.

Durante todo o tempo o diretor permanece ativo, indagando, instigando, sugerindo, solicitando improvisações e representações das histórias de maneiras diferentes.

Esse dispositivo pode ser utilizado também como levantamento de material em um processo de montagem que já tenha um texto ou um problema cênico a ser resolvido. Dessa maneira, o objetivo será colher informações espontâneas quanto aos aspectos de quem são as personagens (suas histórias), quais são seus pensamentos, conflitos, desejos, emoções, como são as relações entre elas, o que desejam ou precisam fazer. À medida que o material vai surgindo, podem ser requisitadas improvisações para levantar material criativo.

2.4 DISPOSITIVO 4 – JOGO DA LIBERDADE

Dois atores ficam no centro do palco. São livres para fazer o que quiserem, mas devem suportar as consequências de suas escolhas e ações.

O objetivo principal desse dispositivo é o treinamento técnico para o estado de disponibilidade que pressupõe a criação absorvida na consciência de primeiro grau, pré-reflexiva, sem surgimento do ego, com o ator totalmente entregue ao plano da espontaneidade, da experiência vivida.

O diretor pode pedir para os atores realizarem ações que ele observe estarem quase surgindo no jogo, mas cujo desenvolvimento esteja sendo bloqueado por algum dos dois.

“O não pensar” significa representar situações que não foram previamente ponderadas, permitindo que a experiência aconteça de forma espontânea.

O diretor deve interferir o mínimo possível para que o jogo aconteça livremente.

2.5 DISPOSITIVO 5 – JOGO DA PERCEPÇÃO DA SITUAÇÃO E IMAGINAÇÃO PARA CONTINUAR A CENA

Esse dispositivo criativo funciona bem para o levantamento de material criativo no plano da espontaneidade, pois pode ser utilizada uma situação específica originada do texto ou da necessidade de determinada cena; e pode ser usado como treinamento técnico, pois leva a uma criação em performance.

Por exemplo, um jogador fica posicionado em algum lugar da sala de ensaio, aguardando alguém que chegará. Outro jogador entra em cena com alguma motivação dada pelo diretor. Por exemplo, entra gritando: “Mãe?”, ou segurando um exame importante. A cena continua a partir daí, a partir

da consciência de percepção que logo se transformará em consciência de imaginação. Para que a cena avance, os jogadores têm que entrar em uma situação ficcional. Dessa maneira, a criação acontece se os atores estiverem em estado de disponibilidade que requer a aceitação das situações. Os elementos da criação vão surgindo e eles se mesmos tornam plataforma para o jogo. Aqui a consciência reflexiva-cúmplice ou espontânea entra como recordação desses elementos.

A cena só poderá acontecer tecnicamente se houver a percepção do indício (qual é a situação?) que um jogador dá para outro e se este aceitar e continuar o jogo iniciado por aquele. Na sequência, a imaginação acontece irrealizando a realidade objetiva para uma realidade ficcional. A consciência reflexiva-cúmplice ou espontânea torna-se presente no processo de criação da cena, pois os jogadores devem recordar os elementos ocorridos em cena.

A demarcação dos tipos de consciência é apenas pedagógica. Afinal, a consciência se transforma muito rapidamente.

2.6 DISPOSITIVO 6 – JOGO DE NARRAR UMA HISTÓRIA EM PAR

Dois atores voltados para o público contam uma história. Um inicia e o outro continua do ponto em que o primeiro parou. O objetivo é narrar uma mesma história, mas em dupla.

Esse dispositivo põe os atores no plano da espontaneidade com a consciência *percipiente* (percepção), que apreende os gestos, as nuances vocais, os movimentos, os impulsos criativos que surgem no momento da criação, mas a consciência *imaginante* (imaginação) e a consciência reflexiva-cúmplice ou espontânea também estão presentes.

Ao narrar a história, os atores recorrem a referências próprias (seus saberes), condição para que ocorra a imaginação, afinal ninguém imagina algo que nunca tenha visto ou de que não tenha ouvido falar. No entanto, o

objetivo desse dispositivo é treinar os impulsos criativos, pois a história é contada a dois, isto é, nesse espaço ficcional exterior (relação da consciência com o mundo), não interior (pensamento). A construção da história é dada como um objeto irreal, ficcional, poético (consciência imaginante).

2.7 DISPOSITIVO 7 – CORPO EMOCIONADO

Esse dispositivo serve para a compreensão técnica do fenômeno da emoção. Como já mencionado, Sartre (2008) afirma que não há emoção sem objeto emocionador.

Dois jogadores ficam posicionados de frente um para o outro. São dois os pontos de partida: deixar acontecer algum impulso criativo que faça com que os jogadores partam para uma ação que instaure uma emoção; ou o diretor orientá-los a uma dada emoção, por exemplo, a raiva.

No segundo caso, os jogadores, então, precisam encontrar algo entre eles que leve seus psicofísicos à emoção de raiva. Os atores jogam entre si para encontrar os gatilhos (objeto emocionador) para que a emoção apareça. Portanto, devem criar a situação raivosa, encontrar no próprio jogo o gatilho que cause raiva a fim de construir um jogo entre psicofísicos-poéticos em situação de raiva. O objetivo principal é deixar clara a situação raivosa e expressar o gatilho, ou melhor, o objeto que dispara a raiva no espaço do *entre* no jogo desses psicofísicos-poéticos. A raiva ganha expressão, ação no mundo, objetiva-se em um corpo emocionado por meio do psicofísico-poético em jogo.

Esse dispositivo criativo não deve ser aplicado nos primeiros ensaios, e o diretor deve ficar atento para que não haja um real desentendimento entre os atores. Se necessário, o jogo deve ser imediatamente interrompido e estabelecido diálogo sobre a situação. O objeto de desenvolver a consciência de si também se torna algo importante com esse dispositivo. Além, é claro, da compreensão sobre a posição técnica dos jogadores – que é a de se

colocar em disponibilidade para o jogo. Se levo um tapa de um colega querido, não foi meu colega querido que me deu o tapa, ele estava em disponibilidade técnica para o jogo.

2.8 DISPOSITIVO 8 – TRABALHO CORAL (MOVIMENTO E SOM)

O coletivo é dividido em pequenos grupos que devem ficar posicionados em forma de coro. O jogador que estiver à frente do coro guia os demais integrantes, propondo movimentos e sons. Quando o coro virar para outra face, outro jogador deve assumir imediatamente o comando e continuar propondo movimentos e sons. Cada vez que a face do coro mudar, o jogador no comando muda também.

Todos devem refletir, e não simplesmente imitar, os movimentos e sons daquele no comando. Após algum tempo, o diretor pode pedir para dois coros jogarem entre si, como se fossem dois jogadores em cena. Também pode ser solicitada a improvisação de situações surgidas no decorrer do dispositivo, sem combinação prévia.

³⁵ Mestre em Teatro pela UDESC e professora aposentada do curso de Teatro da Universidade Regional de Blumenau (FURB).

³⁶ Barba (1995) desenvolveu uma ampla pesquisa em seu teatro antropológico e levantou “princípios-que-retornam”, que são: o cotidiano e o extracotidiano, o equilíbrio em ação, a dança das oposições, a incoerência coerente e virtude da omissão, a equivalência, e um corpo decidido.

3. O GRUPO TEATRAL PHOENIX E O PROCESSO DE MONTAGEM DE “DUAS FAMÍLIAS RIVAIIS”

A prática cênica é o fundamento maior da existência do Grupo Teatral Phoenix. Afinal, o projeto é aprovado pela Universidade Regional de Blumenau mediante uma análise que deve prever uma montagem teatral. O objetivo principal do grupo é propiciar uma experiência de fruição artística ao mostrar e debater o espetáculo teatral com a comunidade.

No início de cada ano é feita uma oficina para observar o desempenho dos candidatos e selecionar novos membros. A seleção é feita ao longo do primeiro mês de trabalho do grupo, pois ninguém é descartado de imediato. O que determina a permanência no grupo é o comprometimento com alguns princípios importantes, como desejo de estar no grupo, disciplina, proatividade, empenho, criatividade, responsabilidade com seu próprio trabalho e o do outro e disponibilidade.

Esses princípios são repassados ao grupo e trabalhados de forma intensiva ao longo das aulas. Quando acontece algum contratempo interno, algum problema ou desafio, o grupo é lembrado dos princípios que regem o trabalho. Um exemplo comum é a falta de um ator ao ensaio. Não é permitido faltar, pois o processo criativo acontece a partir do envolvimento

de todos. A ideia principal é que um depende do outro e é preciso haver um trabalho coletivo. Por isso, o grupo se organiza sempre levando em consideração as metas a serem alcançadas em cada ensaio.

Em 2017, foi escolhido para ser montado um clássico que pudesse dialogar com as demandas do nosso tempo: *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare. Entre processos de montagem, remontagem e apresentações, o grupo ficou com o espetáculo até o primeiro semestre de 2019.

A montagem sofreu adaptações, sem descaracterizar muito a poética shakespeariana, para dar-lhe um ar mais contemporâneo. A dramaturga e pesquisadora Chell Sant'Ana³⁷ foi convidada para trabalhar nessa adaptação observando a minha proposta de encenação.

A adaptação do texto de Shakespeare levou em consideração todo o processo criativo. Tanto o treinamento técnico dos atores quanto o levantamento de material criativo para a cena impactavam a construção dramatúrgica, e esta, por sua vez, influenciava na criação. É possível afirmar que uma coisa estava ligada à outra, o trabalho dos atores guiados pela direção impactava na dramaturgia, que virava cena, e a própria dramaturgia emprestava elementos que norteavam o trabalho criativo dos atores e da direção. O mesmo aconteceu com a encenação. Ela foi impulsionada pelo material criado pelos atores e pela adaptação textual, e, por sua vez, também instigava as criações atorais e textuais na cena em si.

As questões do nosso tempo escolhidas para serem representadas no trabalho puderam ser verificadas durante o treinamento dos atores. A dificuldade em olhar nos olhos uns dos outros, o receio ao toque, a falta de percepção da dependência que uns têm com relação aos outros para o projeto fluir foram algumas das dificuldades contemporâneas que bloqueavam o trabalho criativo dos atores.

Segundo Sartre (2018), nós vivemos em um mundo onde as relações interpessoais estão esvaziadas, no puro dever ser, no administrativo das exigências que recaem para todos no dia a dia. Isso leva à falta de tecimento

entre as pessoas nos grupos sociológicos fundamentais: família, amigos, grupos de trabalho. O tecimento é um tecer laços afetivos como os fios de lã de um casaco, por exemplo. Esse tecimento acontece entre as pessoas e as coisas fundamentais a elas e leva a um prazer mais construtivo, ou melhor, a um prazer de ser nas relações. Somos seres relacionais. Se não há tecimento, não há reciprocidade entre as pessoas. A falta de reciprocidade leva a relações sem um projeto em comum, e sem projeto em comum não se estabelece um grupo, seja ele familiar, de amigos ou de trabalho.

Para Sartre (2002), se não há um grupo em fusão, que nasce da necessidade em comum, então, o que existe é um agrupamento de pessoas sem funções umas sobre as outras. O que determina a unidade desse agrupamento de pessoas é o objeto dado de fora. Esse é o próprio conceito de serialidade. Um exemplo são pessoas dispostas em mesas diferentes em um restaurante. Elas estão ali agrupadas, mas não há nada que as una. Cada pessoa está ali em sua solidão para se alimentar e seguir seus planos, que são externos àquele lugar. Para que essa serialidade torne-se um grupo em fusão, é preciso que haja uma necessidade em comum que tire as pessoas de suas solidões e as faça tecer relações umas com as outras.

Dessa maneira, o espetáculo “Duas famílias rivais” revela que o exercício do ódio leva as personagens a atitudes desastrosas, culminando na tragédia anunciada. A falta de reciprocidade vivenciada pela família Capuleto, que não enxerga a própria filha, empurra-a para um casamento arranjado por motivos escusos; a rivalidade e o ódio entre as famílias inimigas, Montecchio e Capuleto, levam as figuras apaixonadas, – no frescor do seu primeiro amor juvenil, intenso, inconsequente e despreparado – a atitudes desesperadas. Os suicídios praticados pela dupla de enamorados são compreendidos como o resultado da omissão de todo um coletivo, família e sociedade, que acaba reforçando o destino trágico dos protagonistas. A história, narrada com ares românticos, aos poucos mostra que o exercício do ódio praticado pelas famílias rivais leva ao horror e à morte. Não há

tolerância ou respeito às diferenças. Por fim, o mais trágico é notar como as famílias preferem se guiar pelo ódio originado em incidentes do passado a se transformar pelo exercício do amor e da reciprocidade.

Figura 1 – Cena final do baile em que Romeu e Julieta descobrem que são inimigos



Fonte: acervo pessoal. Crédito: Rodrigo Parucker.

No treinamento dos atores, pretendeu-se buscar sua disponibilidade para o jogo. Para tanto, foi preciso trabalhar questões como o olhar, o toque, o trabalho coral e, principalmente, os dispositivos criativos que primassem pela ausência do Ego na criação. Esse último ponto foi ao mesmo tempo o mais importante e o mais difícil do processo.

O dispositivo 8 – trabalho coral (movimento e som) – foi muito utilizado para fazer com que os jogadores estabelecessem conexão, cumplicidade, troca, raciocínio e percepção coletivos. As possibilidades de criação ganham uma dimensão maior quando várias pessoas de um coro buscam a troca e a criação em sintonia, pois o ato imaginante de um alimenta o do outro.

Figura 2 – Atores do Grupo Teatral Phoenix trabalhando em coros



Fonte: acervo pessoal. Crédito: Hugo Carvalho.

A compreensão da atitude técnica do ator no seu trabalho criativo se dá pela concentração e pela absorção no plano da experiência vivida na sala de ensaio de modo espontâneo, a partir da consciência de primeiro grau – pré-reflexiva e sem o posicionamento do Ego, conforme já elucidado neste trabalho, a partir dos estudos sartrianos.

Dessa maneira, o ator se disponibiliza a entrar no jogo ficcional, o qual o irrealiza. Afinal, o mundo que se arma é virtual, uma realidade ainda por certo, porém sem massa, e por isso irreal, imaginada. O corpo do ator se irrealiza, quer dizer, nadifica-se em prol de gestos, expressões, emoções ficcionais que surgem durante a criação.

Quando o ator em disponibilidade está jogando no espaço ficcional, o que aparece não é simplesmente o psicofísico do ator, mas outro, um psicofísico-poético que se manifesta a partir da irrealidade do ator quando ele se coloca no estado de disponibilidade. Assim, o psicofísico-poético pode manifestar ou não uma personalidade; no entanto, ela só se revelará no ato do jogo. Para tanto, esse psicofísico-poético terá de estabelecer relações de qualidade a partir de suas escolhas em situações de contradição da teia ficcional. Será na própria cena que ele refletirá sobre si mesmo, no sentido de mostrar uma dinâmica de ser (personalidade) vindo a se constatar como sendo algo. Romeu, na cena em que mata Teobaldo para vingar a morte de

Mercuccio, torna-se o assassino odioso e vingativo de um parente de sua amada Julieta Capuleto. Isso faz com que ele perceba a si mesmo como o desgraçado, o errante (diante de Julieta, diante do Príncipe, diante de si mesmo) que merece o desterro. O ator que jogar nessa cena precisa construir toda essa rede de significados das relações entre as personagens. Essas relações dão sustentação para a vivência das emoções e ações no campo da ficção.

Vemos facilmente o desaparecimento desse mundo e dos seres ficcionais quando ocorre um bloqueio, um esquecimento intempestivo, um problema reflexivo, uma parada crítica; então, o que ocorre é o reaparecimento da realidade. Saímos imediatamente da imaginação, que cria e mantém a ficcionalidade, e voltamos para a percepção das coisas e das pessoas presentes. Nesses momentos, há o aparecimento da consciência de segundo grau, que é reflexiva, não espontânea, crítica e com o surgimento do Ego. Então surgem as pausas e os momentos de conversas, muitas vezes necessários para o andamento do processo criativo, mas que não são exatamente a criação em si. Essas conversas são importantes para a localização da realidade a todos os integrantes do grupo, para esclarecer questões que tivessem irrompido e que estivessem afetando o prosseguimento do trabalho. Muitas vezes, quando o clima necessário para a criação artística dissipa-se, a continuidade fracassa. Se algum integrante levar a conversa para o lado pessoal (seu Ego), isso complica ainda mais. O ego é importante para as pessoas, faz parte da condição humana, mas em determinados momentos é necessário manter o posicionamento profissional.

O trabalho no Grupo Teatral Phoenix é delicado pois nem todos os seus integrantes têm formação na área do teatro. No entanto, costumo dizer que, enquanto estiverem ali, pensando e praticando teatro, são todos artistas do teatro. Isso, a meu ver, faz parte da experiência teatral. Afinal, teatro é um fazer em grupo – por isso a falta de alguém ao ensaio impacta o trabalho de

todos. Essa responsabilidade, com o trabalho próprio e o do outro, é imprescindível. Caso contrário, o processo não evolui.

Durante o treinamento para a montagem, busquei desenvolver a compreensão da disponibilidade dos atores para o trabalho. Nós iniciávamos os ensaios com variações do dispositivo 1 (aquecimento/preparação para a experiência). Além do aquecimento, também funcionava para estabelecer as zonas de concentração em si mesmo, no outro e no espaço. Nesse momento, deixávamos os problemas pessoais, as queixas, os dilemas do lado de fora da sala de ensaio e estabelecíamos o clima criativo para o trabalho acontecer. Não permitíamos que nosso cérebro boicotasse o trabalho, nem que o cansaço ou os pensamentos invasivos que pudessem surgir bloqueassem o processo.

A entrega era necessária. Significava basicamente estar ali presente, consciente de tudo que se passava em disponibilidade para o jogo. A consciência é sempre consciência de alguma coisa por vez, e a união do fluxo das inúmeras consciências no tempo é o objeto, conforme Sartre (1994) explica. Por isso, o trabalho iniciava centrando cada ator em si mesmo, isto é, no fluxo respiratório, na passagem do peso do corpo de um pé para o outro, nas tensões musculares desnecessárias e naquelas necessárias para manter o corpo ativo e em prontidão, no alinhamento ou desalinhamento da coluna vertebral em relação aos apoios no chão, na movimentação das articulações, no olhar para o horizonte, nos movimentos que desenham o corpo pelo espaço; pois o psicofísico do ator era instrumento necessário para que um psicofísico extrapessoal surgisse a qualquer momento.

A concentração nos outros também era trabalhada, pois o psicofísico do outro era imposto para cada um. A prontidão em desviar do outro tornava o jogo necessário. A concentração estava em si mesmo, mas também no outro, que aparecia para si e impunha empecilhos, movimentos, expressões que podiam ou não estabelecer alguma relação de qualidade

entre eles. O que um fazia afetava o outro e vice-versa. Importante destacar isso pois o processo criativo acontecia nesses espaços dos *entres*, isto é, entre a respiração e o movimento, entre o olhar e o movimento do outro, entre um e outro, o que possibilitava a criação do psicofísico-poético. Era nesses *entres* que acontecia a criação, onde as inúmeras consciências se unificavam em um objeto, no caso, o psicofísico poético em jogo. Era no estabelecimento da relação de qualidade entre um e outro, ou melhor, no espaço do *entre*, que o poético surgia, mesmo que ainda abstrato, mesmo que anterior a qualquer entendimento ou racionalização.

O espaço merece atenção especial pois sua geografia, luminosidade e/ou temperatura podiam interferir. Para objetivos diferentes, podem ser solicitadas ações como correr sem esbarrar nos demais, dilatar ao máximo os movimentos em câmera lenta, parar e perceber as distâncias entre si e o outro, entre o outro e os limites da sala, entre si e alguma barreira física. Na medida em que eram intensificados os estímulos para o psicofísico do ator, ao impor-lhe empecilhos, desafios físicos, paradas bruscas, retomadas com pulos, corridas, enfim, toda essa intensa agitação, movimentação física servia como treinamento técnico para que o ator permitisse o deslocamento de seu corpo no espaço em fluxo, ainda sem qualquer reflexão e sem pretensões em representar algo, apenas dando vazão ao fluxo da expressão no espaço, permitindo o estabelecimento ou não de alguma relação de qualidade nos espaços dos *entres*.

Afirma-se que não se deve premeditar, nem forçar nada nem ninguém, mas, uma vez que a direção percebia o surgimento de algo, ela podia oferecer tempo, espaço e sugestões para que os impulsos criativos pudessem evoluir no surgimento do psicofísico-poético em jogo. O trabalho dos demais cessava, atraídos pela teatralidade do jogo em performance. Ter a conversão de alguns atores em público fazia com que o jogo ganhasse uma veia performática, ou seja, a criação avançava para outro patamar de qualidade cênica. Os impulsos criativos eram vividos no jogo e a cena

imaginária acontecia. Ao mesmo tempo em que era um dispositivo de criação, um acontecimento cênico também fazia com que sua gama de performatividade ficasse evidente e pudesse ser validada por um terceiro eixo da criação, que era a presença do público. A criação continua acontecendo ao longo da própria performance em jogo. Os psicofísicos-poéticos avançavam nas situações dadas que criavam uma irreabilidade com alta teatralidade.

Assim, podia-se dizer que o ator ficava absorto no plano da espontaneidade que era nada mais do que a experiência teatral vivida. O psicofísico (corpo/consciência indissolúvel) do ator em estado de jogo, ou seja, transformado pelo ato da imaginação, permite criar poeticamente/teatralmente toda uma situação dada. A consciência de primeiro grau, ao perceber as relações entre si, os outros e o espaço, e metamorfoseando-se no ato de irrealização do mundo, das coisas e do próprio corpo, na passagem entre as consciências, *percipiente* e *imaginante*, permitia o nascimento de um determinado psicofísico-poético em jogo que é objeto da arte. É a própria criação.

O que se notava nesse processo é que o Ego ficava ausente com o ator em disponibilidade para a arte. Não importava se o conteúdo do jogo era algo moralmente bom, justo ou correto. O julgamento moral também devia ser deixado de fora. Afinal, no ato da criação era possível demonstrar o angustiante processo de escolha. Não havia espaço para a não escolha: para que o jogo acontecesse, as escolhas deviam ser feitas de imediato, no calor do momento. O que não necessariamente significava uma exposição do Ego do ator, pois as situações dadas – os elementos ficcionais que desenhavam a cena – eram do plano da irreabilidade, ou seja, imaginados. Desse modo, a vivência era do plano teatral, e não da vida real dos atores. Por fim, pode-se afirmar que a disponibilidade era a forma como o artista se colocava ante sua tarefa de criação, como fundamento técnico de sua profissão, de não

enquadrar sua arte como extensão e expressão de sua própria vida, mas como possibilidade humana de criar personagens e mundos imaginários.

No Grupo Teatral Phoenix, era possível notar que os atores bloqueavam o jogo por medo do julgamento. O jogo evoluía até certo ponto e então, quando a situação exigia uma escolha, estancava – é compreensível que o poder de escolha pode ser algo difícil de lidar, para uns mais do que para outros. Nesse ponto, o jogador ou encontrava-se em disponibilidade ou tentava encaixar os acontecimentos naquilo que julgava ser bom ou ruim a partir de seu Ego. Esse julgamento, levando em consideração a si mesmo, era o que se tentava evitar ao máximo. Até mesmo porque, nesse caso, a consciência deixava de tomar os elementos das situações dadas no jogo para tomar como objeto o Ego do ator. Por isso, a criação era perdida de vista. Assim, tinha-se a consciência de segundo grau manejando o jogo. Porém, o que se buscava era a criação enquanto acontecimento, e não como premeditação, era a criação assustando a todos, no sentido de colocar cada um na vivência da extrapele do psicofísico-poético no momento do jogo, ou melhor, na experimentação de algo que devia ser resolvido no plano teatral de forma imediata. Por isso, dizia-se impulso criativo, e não ideia criativa.

Sartre (1994) descreveu os graus de consciência que o homem possui, isto é, consciências de primeiro e de segundo graus. Dessa forma, ele invalida a existência de um inconsciente, como Freud descrevia em seus escritos psicanalíticos. Sartre, por sua vez, não dividia consciência e inconsciência, pois o homem é relação direta com o mundo, com os outros e consigo mesmo. O próprio corpo do homem torna-se objeto para a consciência ao mesmo tempo em que é a via da consciência. Afinal, o homem é seu psicofísico em ato. O psicofísico compreendido aos moldes sartrianos vence a dualidade tão cara a Descartes, ou seja, de que no homem o corpo e a mente são separados. Para Sartre, o psicofísico é corpo/consciência como atributo biológico que permite ao homem relacionar-se com os objetos do mundo. Dessa maneira, não sobra espaço

para uma ideia de interioridade, pois a consciência é pura intencionalidade, é um desabrochar-se para fora de si mesma em busca das coisas do mundo. Freud, por sua vez, criou uma teoria do aparelho psíquico (Ego, Id e Superego), algo internalizado no homem. O inconsciente como sendo tudo aquilo que o homem faz e não sabe. O homem é governado por essa força que é o inconsciente, gerando assim uma ideia de interioridade versus exterioridade. Sartre (2018), ao escrever sua ontologia, pretendeu demonstrar, por meio das teorias ontológicas vigentes, o quanto as tentativas de superação desse e de outros dualismos (finito e infinito, ato e potência, etc.) foram infrutíferas no campo da filosofia, propondo acabar com a ideia de fenômeno. Fenômeno é aquilo que aparece. Ele é indicativo de si mesmo, não havendo uma essência por trás dele.

Voltando à situação da angústia dos atores do Grupo Teatral Phoenix no momento em que era necessário fazer uma escolha, na continuidade do jogo percebia-se que o bloqueio estava na compreensão de que criar era revelar a si mesmo. Nas conversas do grupo nos minutos finais do ensaio, podia-se constatar que era justamente esse medo de estar se revelando em cena, como se o espaço da arte fosse uma extensão de si mesmo ou a arte, uma apropriação do Ego ao inverso, o causador dos bloqueios criativos. Não que a arte não pudesse expressar o Ego. Afinal, existem diversas formas de pensar e fazer teatro. Mas esta pesquisa buscou verificar as condições de possibilidade para que o ator pudesse criar e também analisar esse fenômeno – o trabalho criativo do ator – a partir de alguns referenciais teóricos do existencialismo proposto por Jean-Paul Sartre, que não considera interioridade versus exterioridade, mas um movimento de subjetividade objetivada.

Assim, foi esclarecido ao grupo que o espaço da ficção era algo independente das razões pessoais de seus integrantes. As razões do teatro são próprias. As leis que regem o teatro são diferentes das leis que regem a realidade, apesar de poder simulá-las. A questão para o ator é emocionar-se

estando posicionado de forma técnica, nesse sentido, ele pode chorar sem derramar uma lágrima sequer e ainda assim levar o público a adentrar na atmosfera ficcional de um acontecimento. Parece que o ator está sofrendo muito, mas, na verdade, ele não sente nada. Por isso as razões teatrais não devem ser reduzidas a uma vivência singular e não é aconselhável seduzir-se com uma personagem a ponto de ver-se nela retratada.

O papel de Julieta, apesar de existir apenas na construção irreal dos seus criadores, é maior do que o Ego de um ator. No entanto, aquelas aventuras apaixonadas, as escolhas arrazoadas e errôneas, as emoções que ela vive no plano da ficção não cabem simplesmente nas razões pessoais de um ator.

Conforme Heliodora (1997) aponta, Shakespeare escreveu sobre as paixões humanas em profundidade, e por isso alcançou a expressão coletiva dessas forças, conseguindo ultrapassar as singularidades do tempo em que as obras foram criadas, de forma que ainda hoje sejam tão atuais. Shakespeare conseguiu a façanha de eternizar as histórias dessas paixões humanas independentemente das vontades individuais dos que vieram depois dele.

Assim, pode-se dizer que as personagens shakespearianas são modelos da humanidade em um processo de mostrar suas diversas ações no mundo que vai do singular ao coletivo, dando amplitude a elas. Igualmente, não será necessário que o ator se imponha em cena, mas que ele se permita guiar pela consciência criadora que faz da realidade humana um modelo possível para as irrealidades imaginadas ganharem força de afetação tanto no acontecimento criativo em si mesmo quanto na passagem desse momento ao público.

Foram utilizados ainda outros dispositivos criativos no processo de treinamento dos atores e de levantamento de material criativo para a montagem do espetáculo “Duas famílias rivais”. Quando era notada uma maior resistência por parte dos atores em colocarem-se em disponibilidade

para o ensaio, logo após a aplicação do dispositivo 1 era sugerido o dispositivo 4 (jogo da liberdade). Nesse dispositivo os atores eram desafiados a fazer o que quisessem uns com os outros, mas precisavam aguentar as consequências de cada ação. Os atores podiam escolher suas ações e reações imediatamente, assim que surgissem: a dúvida, o titubeio, a negação, a angústia em escolher ficavam muito explícitos.

Dessa forma, ao mesmo tempo em que o jogo permitia treinar escolher imediatamente ações no mundo, em um agir e reagir, ele era ótimo para mostrar aos atores a importância de se colocarem em disponibilidade como fundamento técnico do trabalho, inclusive em nível ético. A não escolha era um instrumento didático para mostrar o horizonte do que se pretendia desconstruir em nível ético no ato da criação. Isso quer dizer que não tinha importância se os Egos dos atores estavam em concordância com os acontecimentos cênicos. O que importava era o acontecimento em si, ou seja, eticamente falando, o ser do ator não entrava em julgamento. Ele era liberado para escolher, inclusive, uma ação má ou politicamente incorreta, pois essas expressões também são próprias, fazem parte da humanidade e da sociedade. Portanto, revelar as contradições humanas, a dialética das relações, os motivos inventados para escolher um caminho e não outro é parte da escrita cênica que instaura o ato criativo. O poético brota disso. E os atores se colocam em disponibilidade para que seus psicofísicos se transformem em outros psicofísicos, em nível imaginário, poético, teatral.

O jogo da liberdade foi utilizado para treinar a agressividade, as lutas, os entraves e combates entre os membros das famílias rivais. A montagem contava com três coros: um da família Capuleto, um da família Montecchio e um dos habitantes da cidade. Para treinar e levantar material criativo quanto às brigas entre os membros das famílias inimigas, foi utilizado o jogo da liberdade. A direção impunha uma provocação: só um sobreviverá à luta ou só um ganhará esse embate. Desse modo, pôde-se trabalhar o psicofísico-poético de luta, entrave, briga e discussão. Os limites eram testados.

Primeiro era tecida a experiência, os atores experimentavam o tapa na cara, o empurrão, a luta corporal. Depois de vencido o primeiro passo, que era muito mais difícil, então era buscada uma estilização mais teatral para essas ações.

Figura 3 – Cena do espetáculo “Duas famílias rivais” em que acontece a luta entre as senhoras Montecchio e Capuleto



Fonte: acervo pessoal. Crédito: Rodrigo Parucker.

Outras relações entre os psicofísicos-poéticos podiam ser trabalhadas com a aplicação desse dispositivo. A relação de descoberta, de amor à primeira vista, de frio na barriga, o primeiro beijo entre Romeu e Julieta, por exemplo, foram possibilidades trabalhadas no jogo da liberdade, sempre buscando a experimentação dos impulsos criativos.

O dispositivo 2 (jogo do olhar e surgimento de ações espontâneas que levam a uma cena) foi proposto em muitos ensaios para buscar a cumplicidade entre os jogadores. O fato de terem que ficar posicionados de frente um para o outro, conectados pelo olhar, fez com que os atores pudessem buscar maneiras de conexão e cumplicidade. As situações dadas iam surgindo no jogo de forma totalmente espontânea, à medida que a direção sinalizava com a palma, pois uma ação e uma reação irrompiam no espaço do *entre*. O conjunto dessas ações e reações era realizado pelos jogadores de forma espontânea, pois não havia a necessidade da

premeditação, mas de centrar a atenção na percepção da expressão gestual, corporal, facial que ia impondo uma gama imaginária. Por exemplo, se um ator se fecha inteiro, esse gesto torna-se *analogon* para algo imaginário, indica que ele se fechou por estar com medo de algo. Diz-se então que o gesto foi irrealizado e ganhou uma força de afetação que fez com que outro jogador o protegesse.

Assim, a criação acontece quando algo na relação do *entre* ganha teatralidade, ou seja, uma relação de qualidade que faz jogar com os elementos que cada um vai dando para o outro na continuidade da cena.

Esse dispositivo foi muito usado para buscar as relações entre os psicofísicos-poéticos de Julieta com a Ama, entre Julieta e Romeu, entre Romeu e Teobaldo. Dessa forma, as relações poéticas no espaço do *entre* eram criadas. E esses materiais levantados eram transpostos para as cenas do espetáculo. Logo, a montagem ia acontecendo na medida em que os psicofísicos-poéticos iam jogando com as possibilidades de forma livre. A direção tinha a função de compreender os momentos em que o dispositivo poderia ser usado e, a partir do acontecimento, fazer espelhar nas situações da própria peça. Repetições eram solicitadas, assim como o reinício do jogo a partir de algumas sugestões por parte da direção.

O dispositivo 3 (jogo das indagações) era utilizado nos ensaios para levantar dados acerca dos psicofísicos-poéticos shakespearianos e suas teias de relações em referência ao tempo.

Nesse dispositivo, os atores, já em disponibilidade, ficavam em duas filas laterais. A direção, então, chamava alguém para o centro e iniciava um interrogatório. Por exemplo, perguntava quem ele/ela era, o que estava fazendo ali, se estava sozinho(a) ou não. Se a pessoa respondesse que estava com alguém em específico, esse alguém entrava no jogo. As perguntas iam levando ao descobrimento das relações, ao modo como os psicofísicos-poéticos se comportavam em determinadas situações, qual era a história do passado, os desejos, entraves, como imaginavam o futuro. Por vezes, a

direção fazia algumas observações sobre o estado da respiração ou do corpo do psicofísico-poético em jogo, tentando seguir lado a lado com ele para criar algo.

Relato aqui uma criação que surgiu desse trabalho. Teobaldo surge no centro da cena. Pergunto o que ele deseja ali. Ele responde que queria me contar algo que tinha acontecido em sua infância. Eu permito que ele conte. Teobaldo conta que, quando pequeno, brincava na praça com Romeu. Porém, seus pais eram inimigos. As crianças não entendiam muito o porquê de toda aquela desavença. Então, chamo Romeu para o centro da cena, junto a Teobaldo, e pergunto se o que ele dizia era verdade. Romeu balança a cabeça em sinal afirmativo. Eu peço que eles voltem ao passado, quando tinham oito anos de idade e brincavam na praça. Bato uma palma. Eles começam a interagir, a buscar os elementos desse passado. Brincam, brigam, se empurram, um cai. O outro é solidário e o levanta. Continuam o jogo. Olho para a senhora Montecchio e peço que ela entre no jogo. Ela obedece imediatamente. Ela observa a brincadeira dos meninos. Olha para Teobaldo e se arrepia. Grita para Romeu ir para casa. Romeu obedece e ambos saem de cena, ficando apenas Teobaldo no centro. Peço que ele fique de frente para mim. Pergunto-lhe como foi reviver esse momento. Teobaldo fica sério subitamente e responde que se sente triste, mas com raiva também. Peço para ele mostrar essas emoções no psicofísico-poético. Ele busca a tristeza e a raiva. No meio surge a angústia, um desespero. Observo que a respiração dele fica mais ofegante e que ele parece estar aflito. Teobaldo acena positivamente a cabeça. Peço para ele descrever o que está acontecendo. Então, ele descreve que a mãe de Romeu, senhora Montecchio, havia feito um grande mal para ele naquele dia. Peço para ele descrever o que aconteceu. Ele conta que a senhora Montecchio chama Romeu e diz para ele voltar à praça e pedir para que Teobaldo chame seus pais, pois queriam se redimir. Romeu faz exatamente o que sua mãe o instrui e Teobaldo executa o plano maligno. Seus pais aparecem na praça e acontece uma desgraça.

Teobaldo começa a gritar no centro da cena. Peço para ele continuar descrevendo. Ele afirma que seus pais são surpreendidos pelos servidores da casa dos Montecchio, que os matam. Ele vê o momento da morte dos pais. Imagina o sangue e começa a chorar. Faço um sinal para a senhora Montecchio aparecer no centro da cena. Ela o vê chorando e começa a gargalhar. Eu peço que se torne mais expressivo. Teobaldo vai em direção a ela, para agredi-la, quando a senhora Capuleto entra por conta própria e começa a lamentar a morte de sua irmã e de seu cunhado. Teobaldo se junta a ela. A senhora Montecchio sai de cena. Pergunto o que eles desejam realizar no futuro. E todos, em uníssono, gritam: “vingança!”

Essa sequência, criada e imaginada por todos, só foi possível com a entrega dos atores envolvidos ao estado de disponibilidade.

Logo em seguida, solicito que seja feita a cena do confronto entre Romeu e Teobaldo. Eles improvisam o trecho. A morte de Teobaldo, seu ódio, a luta ganham uma força de afetação maior a partir da vivência anterior. Teobaldo, que parece ser um vilão sem escrúpulos, ganha uma dimensão mais humana, assim como Romeu, que parece doce, leve, também recebe outra constatação. A culpa de Romeu é dupla? Culpa pela morte de Teobaldo, primo de Julieta, sua amada, e culpa pelo ódio despertado nele desde seu ato na infância?

Depois de experimentar a improvisação, a cena é feita espelhando o jogo anterior com as necessidades reais dela. Dessa maneira, ganha seu desenho e sua profundidade.

Outra forma que esse jogo de indagações foi utilizado durante o processo foi para buscar uma compreensão, desarticulação, quebra de paradigmas quanto à posição da mulher na sociedade. Esse tema foi o foco do momento em que os jogadores se colocavam no centro da cena para responder às provocações da direção e do que ia surgindo das respostas no andamento do jogo, pois o espetáculo conta com a presença de uma personagem feminina cujo casamento surge como sua única saída. A

própria ideia de amor romântico é algo questionável. Outro tema também abordado foi o suicídio.

Duas cenas que foram bastante trabalhadas a partir de um dispositivo específico foram a do balcão e a da morte dos enamorados. O dispositivo 5 (jogo da percepção da situação e imaginação para continuar) foi acionado para buscar o jogo quando os protagonistas ficam pela primeira vez a sós, na cena do balcão: o que acontece; quais são os desejos deles; o que fazem; o que não fazem; o que eles fazem, mas negam para os outros que fizeram. Essas situações levavam os psicofísicos-poéticos de Romeu e Julieta a construir uma relação de qualidade. A cena da morte também foi trabalhada com a aplicação desse dispositivo associado ao dispositivo 7 (corpo emocionado). Quando Romeu chega à capela e encontra Julieta morta: como surge o desespero dele, ou melhor, como construir na cena os gatilhos (objetos emocionadores) para a emoção de desespero, sofrimento intenso de Romeu. O impulso criativo do ator que interpretava Romeu foi utilizar o corpo de Julieta, inanimado, como objeto. Romeu tenta deixá-la em pé, como se estivesse viva, mas o peso do corpo em torpor, causado pela bebida que ela tinha tomado, impede que ela fique parada. O peso do corpo de Julieta e a sua imobilidade tornam-se gatilhos para a emoção de desespero de Romeu.

Figura 4 – Romeu e Julieta na cena do baile



Fonte: acervo pessoal. Crédito: Rodrigo Parucker.

Foi dessa forma, por meio dos dispositivos criativos descritos e analisados neste trabalho, que todo o processo de treinamento dos atores, para prepará-los para as necessidades do espetáculo, e o levante dos materiais criativos foram possíveis.

³⁷ Escritora, dramaturga, pesquisadora, mestre em Literatura e Crítica Literária, com pesquisa em dramaturgia pela PUC-SP. Trabalhou comigo em algumas produções junto à SinoS Cia de Teatro e ao Grupo Teatral Phoenix.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: UMA CONCLUSÃO EM ABERTO

Este trabalho vai ao encontro da ideia que normalmente se tem sobre o trabalho criativo do ator, cujo ego deve ficar de lado. O que sempre estudamos e ouvimos dos artistas das artes da cena é que o homem e sua arte são indissolúveis. E esta pesquisa não desmonta esse princípio, mas o recoloca em outro patamar de compreensão.

Quando pensamos o trabalho criativo do ator a partir do existencialismo sartriano, que é uma teoria crítica, um quadro que antes era considerado expressão do desejo inconsciente do artista adquire novas linhas e cores, pois esse horizonte teórico coloca o artista em contato consciente com sua produção e sua arte.

Essa visão, de certa maneira, inaugura uma forma de pensar e de fazer teatro que sai do contexto já aprendido e há muito validado. O resultado não é um desmonte à ideia anterior, mas o enriquecimento de mais uma possibilidade para essa arte. O que se pretende afirmar com isso é que há uma legitimidade em pensar a criação do ator como algo inerente às capacidades advindas da consciência, sem recorrer às fendas do inconsciente. A consciência é uma possibilidade humana de tecer relações, organizar o mundo e produzir coisas.

Sartre e seus escritos foram mal recebidos na academia, e não à toa. Afinal, sua teoria questionava os fundamentos do idealismo racionalista, tão caro ao pensamento moderno até então. Contudo, a busca humana por novas soluções para os problemas é uma prática milenar e muito saudável. A pluralidade de pensamentos produzidos como proposta distinta para a solução dos dilemas da alçada do homem deve ser vista com bons olhos. E no campo da arte e, mais especificamente, no do teatro não é diferente.

O ator é um criador de soluções cênicas quando se coloca em condição técnica para isso. O sofrimento que muitos artistas enfrentam no processo mais fácil ou mais difícil de feitura do teatro deve ser resguardado e refletido. Porém, a criação acontece de forma pura quando se percebe a momentaneidade de seu desabrochar para o mundo. Assim como o homem é livre para escolher sua trajetória de vida, o ator em estado de jogo deve permitir-se realizar façanha semelhante. Afinal, se somos criadores de nós mesmos e de nossas vidas, pois nada nos define ou nos limita, isso não seria diferente no campo da arte. Nesse sentido, arte e vida caminham juntas.

Para criar, o criador serve-se de si, ou seja, sua consciência imaginante lança mão de seus saberes individuais (referências de todo tipo aprendidas na trajetória de vida e estudo do artista) para pôr um objeto como nada (irreal). Um criador imagina aquilo que já sabe. A irrealidade serve-se de um fundo de mundo real. Não é possível a um homem imaginar algo do qual ele não tenha nenhuma referência anterior. No entanto, isso não constitui uma opacidade na consciência, como se ela armazenasse simulacros que serviriam ao artista no momento de sua criação. Afinal, Sartre nos esclareceu sobre a transparência da consciência e sobre como ela é um desabrochar para fora de si mesma em busca das coisas do mundo, dos outros homens com suas atitudes e ações. Por isso, a consciência é pura e sem conteúdo. Assim, o ato de imaginação posiciona para si um objeto irreal, mas que mantém sua força de afetação. Mesmo que o mundo real seja irrealizado, as situações dadas ficcionais, imaginadas, ganham força para

comover quem assiste a elas. O psicofísico-poético é um objeto duplo. É objeto real para o público, que percebe os movimentos, os gestos, a dinâmica de ser da personagem em cena; mas, principalmente, é um objeto irreal, produzido pela imaginação do ator e coproduzido pela imaginação do público.

O teatro serve-se disso. O ator cria a partir do manejo de sua consciência que ora é *percipiente*, ora *imaginante*, ora reflexiva-cúmplice, mas sempre em um nível primeiro, mais imediato, com foco na experiência em si. É justamente por isso que ela se origina em um plano de espontaneidade. Nesse primeiro momento da criação, não há espaço para reflexão crítica, que é consciência de segundo grau. No entanto, isso não quer dizer que a reflexão crítica não possa fazer parte do processo de criação, apenas não é objeto desta pesquisa.

É esse primeiro momento de criação que procurei pesquisar, descrever e compreender com este trabalho. Esse momento em que a consciência criadora instaura a experiência. O ato criativo é a própria criação. Por isso a criação compreendida pelo método fenomenológico não indaga o que existe atrás de cada ação ou ato, pois essas coisas denunciam a si mesmas.

A experiência teatral é acionada e dela não se deve sair, a não ser que se quebre a tênue atmosfera da irrealidade com o surgimento da realidade bruta – o que não seria bom para o processo criativo. Mas, se a experiência do fluxo de criação ganha alguma condição de distanciamento, a partir da consciência reflexiva-cúmplice que posiciona para si a articulação de um pensamento enquanto concepção ou, ainda, recordação de algo, então nenhuma quebra é causada. Esse manejo de pensamento rápido feito pela consciência reflexiva-cúmplice só acrescenta algo à criação que ainda esteja no plano da espontaneidade, pois essa consciência cúmplice também é de primeiro grau. Logo, o objeto concebido ou recordado volta-se para a continuidade da cena. Claro que isso só será possível se os atores ainda se mantiverem em estado de disponibilidade. Então, o produto dessa reflexão,

na qualidade de impulso criativo, vai tornar-se objeto para uma nova consciência espontânea que visará à continuidade da criação, e não ao julgamento do que foi criado espontaneamente.

De modo geral, pode-se afirmar que o pensamento só deve interessar ao processo criativo se ele estiver em um primeiro nível de consciência (plano da espontaneidade), isto é, fazendo parte da própria experiência. Caso contrário, o pensamento crítico pode bloquear o fluxo criativo. E o sofrimento do artista pode ser ainda maior se seu Ego entrar em jogo. Por ora, é o que podemos afirmar a respeito. Talvez as implicações do pensamento em um segundo nível de consciência em relação aos processos criativos do teatro sejam um outro problema, para outra pesquisa.

Os dispositivos criativos descritos neste trabalho foram propostos ao longo dos ensaios do Grupo Teatral Phoenix como forma de treinar os atores para uma resposta estética de forma mais rápida e assertiva. Eram utilizados como uma forma de trabalhar as dificuldades e as necessidades do elenco, visando ao atingimento dos objetivos do grupo. A atenção constante ao que acontecia no ensaio, bem como a forma como os atores respondiam aos exercícios, era o que importava e servia de referência para que eu propusesse um dispositivo específico, insistindo ou não nele.

Como resultado, foram elaborados materiais criativos para o espetáculo “Duas famílias rivais”, adaptação de *Romeu e Julieta*, de Shakespeare. A proposição vinha aliada à necessidade de preparar os corpos dos atores para o espetáculo e, também, criar material com o qual se pudesse jogar no levantamento do espetáculo. O estado de disponibilidade foi buscado o tempo todo, tanto do ponto de vista didático quanto da necessidade de criação das personagens e suas relações para os ensaios, além das cenas e seus gatilhos de afetação interna, para os psicofísicos-poéticos em jogo, e externa, para a recepção disso pelo público.

Era eu quem dirigia os psicofísicos-poéticos no espaço da cena, não os atores. Como assim? Eu chamava-os pelas suas criações, pelas suas relações

imaginadas, conversava com as situações da cena – nunca os chamava pelos seus nomes próprios. A direção não era feita a partir do que eu pensava, mas do que estava sendo criado no momento pelos atores. Assim, a cena acontecia. As músicas eram criadas pelas necessidades, inventava-se, improvisava-se tudo. A cena era uma ebulição experimental constante. Procurava-se não bloquear os impulsos criativos nem impor ideias preconcebidas. A cena se impunha no sentido de que todos os agentes criativos precisavam estar ali para ela acontecer. No final, o que importava era a imaginação e a sua força de afetação.

Os psicofísicos-poéticos deviam estar ativados em um estado de atenção e disponibilidade constante, mesmo fora de cena. O processo de ensaio era intenso e o relaxamento não era permitido. Assistir às cenas, às soluções encontradas, enfim, a todo o trabalho criativo era um processo que se impunha a todos do elenco, quer estivessem de forma mais ou menos ativa no processo. Todos adentravam juntos no espaço imagético e irreal da cena e os problemas eram resolvidos pela exigência da própria cena e não de uma ideia desprendida do que estava acontecendo.

Quando os atores perdiam a concentração ou quando não se permitiam entrar na disponibilidade necessária para a criação, os bloqueios choviam e o ensaio ficava congestionado, arrastado, dificultando a viabilização de soluções cênicas. Quando acontecia, era logo no início ou já quase no fim do ensaio, por isso não se forçava. Ao contrário, sentávamos e conversávamos sobre o ocorrido. Quase sempre, o que estava incomodando e que impedia a continuidade da criação era algo relacionado à vida pessoal dos atores, não necessariamente ligado ao processo teatral. A conversa era importante não apenas para falar sobre esses problemas, mas também sobre o processo de criação, o espetáculo e outros assuntos pertinentes ao trabalho.

Dessa forma, umas das coisas que esta pesquisa elucidou é que as condições de possibilidade para o trabalho do ator acontecer podem ser de

várias espécies. No entanto, ela também mostra que, quando um ator é levado a se colocar em estado de disponibilidade para o jogo de modo que esteja livre de qualquer nível de julgamento, a criação acontece de forma bem mais fluida e assertiva. Isso não significa que a busca deva ser por uma inspiração, algo que surja do nada e parta da mesma forma com que chegou. O trabalho do ator ainda assim é técnico e meticuloso, o que se propõe é uma mudança de foco. Impulsos criativos são bem-vindos e preferíveis a premeditação, reflexão ou racionalização do processo anterior à experiência em si – a não ser que a racionalização seja, a priori, a própria experiência cênica, pois, nesse caso, ela ainda ocorrerá de forma espontânea. Essa questão surge por conta de a criação do ator estar associada à consciência de primeiro grau, que é pré-reflexiva, ou seja, anterior a uma consciência reflexiva de segundo grau. Esse princípio é o que possibilita que o ato criativo ocorra. E esse fenômeno, a criação no trabalho do ator, pode ser descrito e compreendido a partir de alguns elementos fundamentais da teoria sartriana. A maior contribuição desta pesquisa talvez esteja em propor uma nova forma possível de pensar e fazer teatro, sem descaracterizar ou diminuir outras possibilidades.

Este trabalho acaba aqui, mas penso que ele deixa brechas e suscita novas perguntas que ainda poderão ser estudadas em outras pesquisas. A mim, por exemplo, ainda ficam questionamentos: os dispositivos criativos que partem do pressuposto do estado de disponibilidade do ator para o jogo instauram uma performatividade no seu processo? Como compreender o horizonte da performatividade nesse trabalho criativo do ator/performer em que se procura o acontecimento a partir dos tipos e graus da consciência conforme apregoa a teoria sartriana?

REFERÊNCIAS

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**: dicionário de antropologia teatral. São Paulo: Hucitec; Campinas, SP: UNICAMP, 1995. 271 p.

BEAUVOIR, Simone de. **A força da idade**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. 603 p.

CESCONETTO, Luciana. Por uma superação da dualidade interior-exterior no trabalho do ator: a relação ator-personagem esclarecida pela teoria da personalidade de Jean-Paul Sartre. In: VI Congresso da ABRACE (Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas), 2010, São Paulo. **Anais do VI Congresso da ABRACE**, v. 11, n. 01, 2010. Disponível em:

<www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3655>.

Acesso em: 24 set. 2019.

DESCARTES, René. **Discurso sobre o método**: para bem dirigir a própria razão e procurar a verdade nas ciências. São Paulo: Leopardo Ed., 2010. 120 p.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. **Freud e o inconsciente**. 20. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008. 236 p.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1988.

HELIODORA, Bárbara. **Falando de Shakespeare**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1997, 300 p.

HUSSERL, Edmund. **Meditações cartesianas**: introdução à fenomenologia. São Paulo: Madras, 2001.

JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. **Dicionário básico de Filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.

JOHNSTONE, Keith. **IMPRO**: improvisación y el teatro. Tradução para espanhol de Elena Olivos e Francisco Huneus. Santiago do Chile: Editorial Cuatro Vientos, 1990.

MONNIN, Nathalie. **Sartre**. Tradução Nícia Adan Bonatti. 1. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2007.

MORENO, Jacob Levy. **Psicodrama**. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2009.

OLIVEIRA, Victor Hugo. **Da improvisação como recurso metodológico pré-construtivo ao espetáculo formalizado** *Era uma vez outra história*. 2008. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Teatro) – Fundação Universidade Regional de Blumenau, Blumenau, 2008.

PAREYSON, Luigi. *Estética Teoria da Formatividade*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

PAVIS, Patrice. **Dicionário da Performance e do Teatro Contemporâneo**. São Paulo: Perspectiva, 2017. 344 p.

_____. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005. 483 p.

PLATÃO. **A República**. 9. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001. lx, 511 p.

RUSS, Jacqueline. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Editora Scipione, 1994. 382 p.

SARTRE, Jean-Paul. **A prostituta respeitosa**: (peça em um ato e dois quadros). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961. 84 p.

_____. **As moscas**: teatro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. 112 p.

_____. **As troianas**: adaptado de Eurípides. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1966. 129 p.

_____. **A transcendência do ego**: seguido de consciência de si e conhecimento de si. Lisboa: Colibri, 1994. 131 p. (Universal, 3). Título original: La transcendance de l'ego; seguido de: Conscience de soi et connaissance de soi.

_____. **Crítica da razão dialética**: precedido por questões de método. Tradução Guilherme João de Freitas Teixeira. Rio de Janeiro: DP&A, 2002. 900 p.

_____. **Esboço para uma teoria das emoções**. Tradução Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM Pocket Plus, 2008. 96 p.

_____. **Que é a literatura?** São Paulo: Ática, 1989. 231 p.

_____. **O existencialismo é um humanismo: A imaginação; Questão de método**. 3. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1987. xiv, 191 p.

_____. **O imaginário**: psicologia fenomenológica da imaginação. São Paulo: Ática, 1996.

_____. **O ser e o nada**: ensaio de ontologia fenomenológica. 24. ed. Petrópolis: Vozes, 2018. 784 p.

_____. **Théâtre**: les mouches, huis-clos, morts sans sépulture, la putain respectueuse. Paris: Gallimard, 1947. 316 p.

_____. Uma ideia fundamental da fenomenologia de Husserl: a intencionalidade. Tradução Ricardo Leon Lopes. **Veredas Favip**, Caruaru, v. 2, n. 01, p. 102-107, jan-jun. 2005. Disponível em: <<https://gmeaps.files.wordpress.com/2012/05/uma-ideia-fundamental-da-fenomenologia-sartre.pdf>>. Acesso em: 10 jan. 2019. Título original: Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl: l'intentionnalité.

SCHNEIDER, Daniela Ribeiro. Liberdade e dinâmica psicológica em Sartre. In: **Natureza Humana**: Revista Internacional de Filosofia e Psicanálise, v. 8, n. 2, p. 283-314, jul.-dez. 2006. Disponível em: <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/nh/v8n2/v8n2a02.pdf>>. Acesso em: 30 ago. 2019.

_____. **Sartre e a psicologia clínica**. Florianópolis: UFSC, 2011.

SHAKESPEARE, William. Tradução F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. **Romeu e Julieta; Macbeth; Hamlet, o príncipe da Dinamarca; Otelo, o mouro de Veneza**. 1. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1981. 447 p.

SILVA, Aline Maria Vilas Bôas da. A concepção de liberdade em Sartre. In: **Filogênese**. UNESP, São Paulo, v. 6, n. 1, 2013. Disponível em: <<https://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/FILOGENESE/alinesilva.pdf>>. Acesso em: 14 out. 2018.

SOUZA, Luciana Mitkiewicz de. Autoridade e alteridade no processo de criação do papel através da imaginação do ator. In: V Congresso da ABRACE, 2008, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, v. 9, n. 1, 2008. Disponível em:

<<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1519/1630>>. Acesso em: 18 out. 2018.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998. 349 p.

STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. 25. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008. 365 p.

_____. **O trabalho do ator: diário de um aluno**.
Tradução Vitória Costa. São Paulo: Martins Fontes, 2017. 724 p.